قضايا الأدب وضرورة إنتاجه

من الكلام إلى الكتابة أو الأدب والمجتمع التكنولوجي

أنطون مقدسي

هذه هي المجموعة الثانية من سلسلة « قضايا الأدب وضرورة انتاجه » الأدب بما هو كذلك والأدب الغربي في ارتكاس الحداثة عليه . كانت الدراسة الاولى مركزة على الوجه الاجتماعي للموضوع (الموقف الأدبي العدد ٧١) . أما هذه فعلى الوجه الذاتي أو الداخلي . فالانتقال من الكلام الى الكتابة او من اللوغس الى البراكسيس (وبتعبير مبسط من التامل الى الممارسة) هو الانتقال من الحضارات الاولى حيث العلائق شخصية والتواصل مباشر ، والولاء للفرد ، الى الحضارة المجتمعية حيث التواصل غير مباشر ، والعلائق على أساس العمل فالناظم لها هو التشريع والولاء للجماعة (الوطن أو الأمة) معبراً عنها في الدستور ، وحيث المجتمع بعد من أبعاد النص الأدبي .

وسأتابع في هذه الدراسة تطور مفهوم الكتابة من جذورها الاولى (أفلاطون) حتى المجتمع التكنولوجي.

وهذا الانتقال هو النقطة المحورية في قضايا الأدب العربي اذ أننا ما نزال نراوح بين الكلام والكتابة، كما نراوح في بنانا الاجتماعية بين العلائق الشخصية والعلائق المجتمعية .

ولسان العرب كلام

ولم تكن المعركة سهلة ،
اذ لسان العرب كلام ،
والكلام عنوان اصالتهم والدليل اليها ،
يتلى فيصغون ويخشعون ويصلون ،
ينشد فيطربون ، ويحيون ، يحيون الوجود
وكلي الوجود ، آيته الجمال، والكلم الجميل ،
ويلقى وتتملكهم الحماسة فالى الجهاد يذهبون،
أمة ألفها الكلام ، فالكلام هو الفتح المبين .
ذلك كان الفجر الأول ؛
وبعده ابتعد الكلام .
ليس الزمان والمكان هما اللذان باعدا بيننا

وبينه • فالكلام دوماً قريب بعيد : قريب لأنه وجد من أجلك ومعك يسير • يعاد اذ هو ذكر • والذكر يتحدث من القديم الأقدم •

الذي باعد بيننا وبينه هو عجز الأحفاد عن تلقي ما كان الأجداد يسمعون •

•• عجزنا عن الاصغاء •

أهو التخلف وخور الهمم ؟ بمعنى ما نعم • الا أن الانسان دوماً مقصر عن الكلام • وانما هو تبدل الزمان ودوافع الزمان وآفاقه وأبعاده ومقاصده • ودخولنا في حضارة نظامها نظام الحاجات ونحن معوزون •

وفسحة الحداثة صماء ، فيها يعملون ولا يتكلمون ، يعملون كما تعمل الآلة ، وينتجون ، ينتجون سلعا وسياسات وعلوما وايديولوجيات وأشياء أخرى تباع وتشرى وبها يتاجرون • واذا أحرجوا رجعوا الى الخبير ، عنده الخبر اليقين ، يقيم لهم الحد بين النافع والضار ، بين السوي والمرضي ، بين المنتج وغير المنتج ،

ويقول لهم الخطأ والصواب •

اذ هو المنتج ومقياس الانتاج ،

والناس يصنفون في مراتب ويقيمون كل حسب درجة خبرته، أقصد اختصاصه واجادةالاختصاص•

اذ الاخصائي يلبي الحاجات ،

وعنده بالخبز يحيا الانسان ،

عظمة الحداثة ، توفر الخبز ـ تريد أن توفر الخبز ـ لكل الناس •

وبؤسها، اذ ليس بالخبز وحده يحيا الانسان•

والكلام ليس حاجة .

ولا من عالم الضرورات •

والخبير يضع نماذج اجرائية ملزمة ، وفيها يستحيل النظر عملا والقول شيئاً ، والمجرد محسوسا والمادة الخام سلعة تقايض مع غيرها وتستهلك •

أما الكلام فلا يزيد ولا ينقص ، ينمو بفعل قوته الذاتية ويبقى هو كما هو ، فلا يعد ويحصى ولا يعرف بالمردود ولا يقاس بأي مقياس آخر ولا يستعاض عنه بغيره ،

فان هو الا من فضل ربك ورحمة للعالمين •

مجاناً أعطي ، مجاناً ينقل ، ويؤخذ مجاناً بدون استحقاق ،

حرا نقبله : حرأ نرفضه ، فلا اكراه فيه ولا الزام •

والخبير ينطق بلغة الأرقام والاحصاء والمعادلات والخطوط البيانيةالمتداخلة فلا يفهمه الاالاخصائي•

أما الكلام وقد نطق عندهم بلسان عربي مبين، فلا تنطبق عليه سمة التجريد ولا التشخيص • وهو جملة آيات كل منها عالم قائم بذاته وتتلاقى في الأفق الأبعد • والآية تحيل ، ومن متناهي الواقع تنتقل بك الا لا متناهي الوجود • فبقلبك تعرف الى من تحيل ، الا أن عقلك يبقى عاجزاً عن التحديد •

أجل كان لسان العرب كلاماً صاغه الكلام •

فالشعر كلام ، وأيضاً الخطابة والحكم والخواطر وكذلك الخبر وكل ما ينقل

والكلام يعاش فلا يصنف ولا يحلل بل يفهم مباشرة ، •••• بالكلام •

ويحفظ في الصدور ،

ويتلى أو يلقي بسلطان فحضوره هو العلم

وهكذا يأخذه الأحفاد عن الأجداد ويعلمونه أحفادهم في سلسلة لم تنقطع حتى عندما بدأوا

بتسجيلـه ـ تسجيل مآثرهـم ـ خشية الضياع ، ولا حتى عندما أخذت الكتابة تحل محله ٠

فلم تكن ثمة مشكلة تواصل ٠

وعندما بدأ التدوين كان أكثره قد ضاع أو شوهه الرواة ٠ الا أن أكمله بقي على ما يبدو ، وبقيت في كل الأحوال روحه تحيط بالعرب ، تهيمن عليهم وتعطي لوجودهم طابعه الفريد ٠

وذلك كان شأن الساميين بعامة ٠

وتراث هؤلاء الذي يرقـى ، فيما يـرون الى ابراهيم الخليل والى ماقبله بكثير فيما يثبت التاريخ، هـو الذي استعـاده ورثتهـم العرب وجعلوا منـه دستور حياتهم ٠

بدايات الكتابـة

والواقع أن الكلام كان من خصائص الحضارات الاولى؛ لا لأن الكتابة لم تكن معروفة ، فهذه سابقة على الكلام أو ملازمة له ٠ وقد نقلت الينا مخلفات ما قبل التاريخ وثائق كثيرة محفورة على الحجر رسماً وحرفاً ورمزاً ونحتاً مكنتنا من تصور فنونهم ومعتقداتهم ونظمهم وتقنياتهم ومـا الى ذلك مما نطلق عليه اليوم اسم حضارة ؛ بل لأن الانسان لم يكن بعد قد استقر مرة ولكل مرة في المدينة وعرف الحياة المدنية بكل تعقيداتها ، وأولويـة الكتابة ملازمة لهذا وبخاصة للتنظيم المجتمعي (العلائق الموضوعية والانتماء للوحدة الاجتماعية فالمسئولية أمامها أو أمام القانون الصادر عنها) ٠ ذلك أن الكتابة اذ تسجل وقائع الحياة الجماعية وواقعها ، بناها وأهدافها ، ما هي عليه وما يجب أن تصير اليه ، واذ تقيم الحد موضوعياً من حيث المبدأ بين الجائـز والممنوع ، تقدم للانسان فـرداً وجماعة صورة عن وجوده هي منطلق للعمل ملزم ٠ ومن المعلوم أن الحياة المدنية كانت في هذه الأزمنة القديمة مؤقتة ٠ فما أن يبدأ الانسان بتوطيد أركانها حتى يأتي الغزو فيعيد الناس الى حياة الحل والترحال٠

ويوم بدأت الكتابة تعم كان أفلاطون أول من انتبه الى الفارق النوعي بينها وبين الكلام ولخص رأيه في حوار الفذرس (١) وكان قد ألمح اليه قبل، وعاد عليه في الجمهورية وبخاصة في حواراته الاخيرة كالسفسطائي والثئتيتس وغيرها (٢)٠

فالكلام استذكار والكتابة ذاكرة٠ وعلى الضبط كما جاء في النص : الكتابة تفقد الانسان الذاكرة لتستعيض عنها بما نسميه اليوم عودة الذكريات ٠ والذاكرة في لغة أفلاطون هـي ما اسميه حضور الانسان لعالمه وللوجود ٠ الان أن هذا الحضور عند أفلاطون كلي في حين أنه بالنسبة الينا ملازم لرؤية فهو قصدي (٣) ٠

وعن هذا ينتج الفرق الثاني وهـو أن الكلام يقول الوجود أو المطلق هو كما هو ٠ أما الكتابة فاذ تصور الوجود على شطر منه تجعله نسبياً ٠

والكلام ينطق بسلطان ٠ والكتابة عمل مغفل اذ للأول أب ووطن هما اللوغس ، وهذا ينتمي الى

١ ـ حوار الفذرس ٢٧٤ ج وما يلي ٠ راجع دراسة جاك دريدا صيدلانيات أفلاطون في كتاب « نثر البذار » نشر سوي بباريس ٠ وقد استعنت بها دون أن اتقيد بنتائجهـا لأنها وُضِعَت من وجهة نظر فلسفة جاك دريدا ٠

٢ ـ راجع هذيـن الحوارين وغيرهمـا من محاورات أفلاطـون الاخيرة في ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة عن اليونانية ونشر وزارة الثقافة بدمشق ٠

٣ ـ هذا الفـرق الاساسي ذكره دريدا ، الا أنه تمشياً مـع فلسفته لم يعره ما يستحقه من أهمية مع أنه واحـد من مفاتيح فكر أفلاطون ومنه تشتق بقية الفوارق ٠

الخير فهو أصيل لا يتبدل • أما الثانية فهجينة لا نسب لها ولا هوية ، وبوسعك أن تتلاعب بها كما تشاء وأن تنقلها من سياق الى آخر •

الكلام عفوي طبيعي، والكتابة تقنية أو مركب صيدلاني ، وعلى غرار العقاقير ، في آن واحد سم وترياق ، داء ودواء ، سحر وصناعة (٤) •

الكلام علم ، هو العلم ، والكتابة هي اللاحقيقة الكلام موجود حي له كثافة الاحياء وينمو بفعل قوته الذاتية • والكتابة تنتج طبائع زائفة بوسعك أن تصطنع منها ما تشاء •

هذه الادانة للكتابة وترجيح الكلام عليها تلخص مرحلة تاريخية كاملة كان السفسطائيون وأفلاطون (المحافظ) ذاته وأرسطو من بعده قد أنهوها عندما كان مركز الثقل السياسي ينتقل مع الاسكندر المكدوني من بلاد الاغريق ومن عاصمتهم (أثينا) اذ ذاك الى بلدان أخرى والى عواصم جديدة • الا أنه من جانب آخر يبشر بمرحلة تاريخية أخرى باشرها هؤلاء المفكرون أنفسهم ووضعوا مفاهيمها ومقولاتها ومناهجها وأسسها وهي التي ستؤدي يوماً الى الحضارة التكنولوجية التي نحن عليها الآن • اذ ليس من قبيل الصدفة وحدها أن جعل أفلاطون في النص ذاته ، نشوء الكتابة ملازماً لظهور اللهو (النرد) والعلم (الحساب والعدد والهندسة والفلك) • وأقول أيضاً أن أفلاطون الذي يأسف هنا على الحوار السقراطي وعلى الصلة المباشرة التي يقيمها مع الناس ــ ويودعها ــ هو الذي جعل من هذا الحوار ديالكتيكاً أي منهجاً يؤدي الى العلم ويقصد الفلسفة التي منها اشتقت العلوم واليها ترتد وهي التي تؤسسها (٥) •

من اللوغس الى البراكسيس
أو
الكتابة والتكنولوجيا

وتعود المسألة ذاتها على ليالي الثورة الصناعية التي ستسير بالانسان في خط مستقيم ــ أو يكاد ــ نحو الحضارة التكنولوجية ونحو سيطرة التقني • وتعود معها مسألة أخرى محاذية لها كان أفلاطون أيضاً قد رآها وناقشها مطولا ولم يصل فيها اذ ذاك الى أية نتيجة ، هي مسألة ما اذا كان ثمة لغة طبيعية (من طبيعة الأشياء تعكسها وتقولها بأمانة) أم لا (٦) •

تعود مع روسو

فالانسان يصفي صلته المباشرة ــ اذا كان ثمة صلة مباشرة ــ بالطبيعة لينتقل الى علاقة جديدة معها حيث كل شيء يمكن أن يصنع ويصطنع وحيث صارت ضرورية ، أنسنة الطبيعة وطبعنة الانسان (ترسيخ جذوره في الطبيعة) كما يرى كارل ماركس (٧) •

وهذا يدل ، ان دل ، على أن الانفصام بين الكلام والكتابة (مسألة روسو) وبين الانسان والطبيعة (مسألة ماركس) قد بدأ يبلغ حده الاقصى ، ويدل أيضاً ، وبالمناسبة ، على أن الاداة

---

٤ ــ هذا الجانب من الموضوع هو الذي يشدد عليه جاك دريدا في الدراسة المذكورة لينتقل منها الى عرض فلسفته في كتب أخرى •

٥ ــ كلمة (فلسفة) وكلمة (علم ؛ بمعنى العلم الكلي أو الهجلي) في لغة أفلاطون وأرسطو مترادفتان •

٦ ــ حوار الكراتيلوس

٧ ــ المخطوطات الباريسية أو مخطوطات ١٨٤٤ ، راجع هذا الكتاب في ترجمة الياس مرقس نشر وزارة الثقافة بدمشق•

التعبيرية ـ أدباً كانت أم فكراً والفارق بين الاثنين في الدرجة لا في الطبيعة ـ لا تعكس الواقع وحسب، بل وبالدرجة الاولى تراه وتقوله · واذ تراه لا تدل على وقائعيته وحسب بل على امكاناته المستقبلية (والتعبير رؤية)، واذ تقوله تجعل بالقول المستقبل **حاضراً في البيان · وفي هذا الصلة الادق بين** النظر والعمل ·

وبعد وكما هو معروف فان عصر روسو هو عصر التنوير (السير على هدي نور العقل) الذي مهد للثورة البورجوازية، ثورة المدينة على بقايا الاقطاع الذي كان ما يزال قائما فيها ·

وبدء الطريق الى الحداثة ·

فالمشكلة المطروحة اذ ذاك فيما يتعلق بموضوعنا هي مشكلة المدينة والحياة المدنية أي اعادة تنظيم الجماعة، أو تحويل هذه الى مجتمع متمركز حول المدينة؛ وأيضا وفي الخط ذاته مشكلة الدولة البيروقراطية (دولة الدواوين حيث تكتب مصائر البشر من حيث هم جماعة وتنجز) بشر بها أرسطو في السياسيات (٨) وشرع لها روسو في العقد الاجتماعي وأكمل صورتها هجل في **مبادىء فلسفة** الحق (٩) ومن ثم نقضها ـ والنقيض ملازم لنقيضه ـ كارل ماركس، نقضها باسم الحرية في مقابل مستلزمات التنظيم المجتمعي ·

والدولة التي تلخص مفهوم المجتمع اذ تعقلن الجماعة ـ وهذا هو الجانب الاهم في سياسيات أرسطو ـ الدولة هذه عرفها ماكس فيبر في عبارة أصبحت كلاسيكية بأنها « مشروعية العنف » ·

٨ ـ لهذا الكتاب ترجمة جيدة وضعها الاب فؤاد جرجي بربارة ونشرت في بيروت بمساعدة اليونسكو ·

٩ ـ ترجمة تيسير شيخ الارض، نشر وزارة الثقافة بدمشق·

فالاشكالي اذاً اذ ذاك ـ واليوم أيضا ـ هو الحرية التي برزت مشكلة منذ ديكارت ولوك أي مع مطلع العصور الحديثة ·

في مناخ عصر التنوير هذا، بدأ التمييز بين ما كانوا يسمونه الطبيعة والمدنية ونسميه اليوم الطبيعة والثقافة، وفيه عارض روسو بين الكلام والكتابة :

الاول طبيعي (في لغتنا أصيل) في الانسان يصدر عفوياً عن الشعب الذي هو سيد الكلام، والثانية تذييل واضافة زائدة، فالابجدية من شأن الامم المتمدنة كما يقول روسو وكل منهما يلبي حاجات غير التي يلبيها الآخر ·

الاول كما يقول جاك دريدا معلقاً على روسو هو اللسان حراً وحرية اللسان في حين أن الثانية لغة عبدة، إذ أنها ملازمة للقسر الذي يمارسه المجتمع على الفرد، وبالتالي للعنف، ولا توجد حرية الا حيث يمكن للانسان أن يفهم من قبل الشعب مجتمعاً ·

الأول يصدر عن انفعالات الفكر (الحالات النفسية) ويعبر عنها ويصورها فهو بليغ · والثانية تصور ثانٍ يحصل بنتيجة المعقولية التحليلية (فهي ملازمة للسياسة وللتنظيم المجتمعي للجماعة) إذ ترد الاحداث الى العناصر المكونة لها والتي هي مفاصلها فهي متراخية باردة تضع الدقة محل التعبير وتضعف نبرتها بنسبة ابتعادها عن الأصل أو بنسبة تقدم المدنية والابتعاد عن الطبيعة · فالكتابة تردي الكلام وانحطاطه · وفساد اللغة هو فساد السياسة ·

والفرق الرابع والأهم (الا أنه ليس الأخير) هو أن الكلام حضور الانسان (أو لا حضوره) لذاته ولعالمه في حين أن الكتابة هي محاولة الانسان لاستعادة

ذلك بالرموز أو بالوسيط الذي هو الرمز • فالمجتمع، لهذا ، ليس طبيعياً وكذلك السياسة والوجود سياسياً ، وبالتالي فان الكتابة شر سياسي ولغوي ، إذ هي ملازمة لفقدان المساواة بين البشر •

وهكذا نشأ القانون كبديل عن الطبيعة والكتابة كبديل عن الكلام (١٠) •

وهذه اللا مباشرية هي التي تعني روسو أكثر من غيرها إذ أنها ــ وقد أصبحت الحرية اشكالية ــ تطرح على الانسان مسألة قدرته على استعادة حريته المفقودة في المجتمع ، استعادة فرضت على روسو وضع كتاب **العقد الاجتماعي** وكتاب **الاميل** حيث يحاول انقاذ ما يمكن انقاذه من الحرية بتنظيم الحياة الاجتماعية والدولة بالتربية ، وكذلك بقية قضاياه ومفارقاته المستقبلية •

وتتبدل رؤية الموجود •

ان التعارض بين الطبيعة والمدنية (أو الثقافة) يدل ، إن دل ، لا على حقيقة واقعة ، فعالم الانسان دوماً في علاقة مع عالم الاشياء أحدهما ، بشكل أو بآخر ، يكون الثاني ويعطيه صورته ، وإنما يشير الى مرحلة تاريخية انتقل فيها الانسان نهائياً من الريف الى المدينة كما كان قد انتقل قبلها من البداوة الى الاستقرار في الأرض ، ويشير بالتالي الى العلاقة بين الانسان والطبيعة كما تصورها عصر التنوير (عصر الانتقال من الاقطاع الى البورجوازية) وصاغها ويحيل في نهاية المطاف الى سؤال ما يزال قائماً حتى الآن ، هو : ما الشيء في الحضارة التكنولوجية •

أو ، وبالقول الأعم : ما الموجود في وجوده ؟

وهو السؤال الوجودي (بمعنى الانطولوجي) وضعه الاغريق وبقي بعدهم في أفق كل فكر يفكر •

كما أن الفكر الحديث لم يعد يسائل عما إذا كانت هناك لغة طبيعية أم لا ، فهذه ، في نظره ، هي التي نستخدمها في واقعنا المألوف أياً كنا مفكرين أم أدباء أم أناساً عاديين ؛ واللغة غير الطبيعية هي التي تخص بها ذاتها جماعة ما لها رموزها وطرقها الأخرى في التفاهم بين أفرادها •

واللغة ، كلاماً كانت أم كتابة ، طبيعية كانت أم مفتعلة ، اللغة بوصفها نمطاً من أنماط الوجود ، تخضع للسؤال ذاته ، وعليها أن تجيب عنه ، ونحن دوماً نجيب سلوكاً أم نظراً •

فاذ رأت اللغويات الحديثة في اللغة « كياناً من التبعيات الذاتية » على حد تعبير شومسكي، وجملة علائقية تحصل فيها الدلالة من التشديد على حد من حدودها أو من اعتبار أحد متغيراتها مقياساً (وهذا بالنتيجة أدق تعريف للبنية) إذ رأت هذا سايرت الفكر الحديث في جوابها عن السؤال الانطولوجي ، **لا بل سبقته اليه • فالتعريف البنيوي للغة يرقى الى** عام ١٩٢٩ (أي قبل ليفي ستروس بكثير) عندما عقدت حلقة براغ للغويات أحد لقاءاتها في هذه

---

١٠ ــ ليست لدي مؤلفات روسو الكاملة • ولهذا اقتصرت على كتيبه **محاولة في أصل اللغات** ، نشر سوي بخاصة الصفحات (٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥٤٣ ، ٥٠٦ وغيرها) وعلى **العقد الاجتماعي والاميل** نشر أوبيه وفلاماريون • كما اني استندت الى تحليلات جاك دريدا في كتابه المعروف **علم الكتابة** بخاصة الصفحات (٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٧ ، ٤١٧) وغيرها ولكن دون ان اتقيد بنتائجه وبسياق عرضه لان ذلك يحتاج الى تلخيص مجمل فلسفته وهذا خارج عن نطاق الموضوع •

المدينـة ووضعت الخطوط الاولى التي اعتمدتهـا اللغويات الحديثة في بحوثها بعدئذٍ ٠

فتصور الموجود ، لغوياً كان أم شيئاً أم وحدة اجتماعية أم غير ذلك على أنه جملة علائقية ، حـل محل تصوره جوهراً ذا هوية وحاملاً لأعراضه كمـا في الفكر السابق ٠ وهذا نهاية المطـاف في الفكـر الديالكتيكي كما تكون مع هجل وفي أعقابه ، ونهاية الديالكتيك أو انجازه على حد تعبير هجل وبالمعنى الذي يعطيه لكلمة (نهاية) أي تحقيقه لمضمـونـه وبالتالي بداية مرحلة جديدة من مراحل تـاريـخ الفكـر ٠

وهو أيضاً الانتقال الذي باشره ماركس من اللوغس الى البراكسيس أو ، إذا شئت ، من النظر الى العمل (بالأصح ، الاجراء) وامتصاص الحد الثاني للأول ٠ إذ إن كل علاقة قـابلـة للتكميم في حدودها (ابدال الواقع بالرموز الريـاضيـة) وفي روابطها (المعادلات الجبرية) والى التبـديـل أو التلاعب بها بتغيير مصادراتها (منظومة الاوليات) أو بالتشديد على واحد من متغيراتها (البارامیتر) وبتحويلها الى نموذج اجرائي هو في الواقـع طريق الفكر الحديث الى تعقيل الموجودات ومعالجتهـا كمـا تعالج المادة الخام والافادة منها ٠ فالموجود لم يعـد قائماً بذاته كما كان يرى فكر ما قبل الحداثة ، لم يعد مرتبطاً بسلطة عالية عليه كما كان يرى الفكر الأقدم ، بل هو ما نصنعه أو ما نريد له أن يكون ، إذ الانسان بعد من أبعاد الوجود ، بعد من أبعـاد قوانين وجوده ؛ وهو البعد الـذي يستـدعي هـذا الوجود ويكتبه ، أي يجعل منه حضـوراً في فسحـة الأدب والفكر ٠

وتلك هي حضارة التكنولوجيا حيث تتكـون ثقافتنا اليوم ، عربا كنا أم غير عرب ، وتتوضع٠ فالكتابة تصبح أكثر فأكثر تقنية من جملة تقنيـات أخرى ٠

٠٠٠٠ وأيضاً مهنة لا رسالة ، مهنة مأجـورة (وهذا ما عابه أفلاطون على أول الكتبة في بـلاد الأغريق أي على السفسطائيين) لا عطاء ٠ أو فلنقل أن المهنة امتصت الرسالةكما ارتد الكلام الىالكتابة٠

في هذا الاطار الواسع علينا أن نطرح ، أول ما نطرح ، مشكلة علاقة الكلام بالكتابة ٠ ومـن ثم عندمـا نعود الى مسألـة الفكر العربي وأدبـه نوسعالاطار بحيث نستطيع فهم الاشكالية ذاتها من منظور تاريخنا وتراثنا حيث أخذت شكـلا مماثلا لما هي عليه عند غيرنا وفي الوقت ذاته مغايراً له ٠

وبعد فان الصراع بين الكلام والكتابة ليس هامشيا بالنسبة للأدب والفكر (١١)، كما قد يظن المرء لأول وهلة ٠ اذ إنه ، وقد استمر منذ أفلاطون (وربمـا قبلـه) الى أيامنـا ، مـروراً بالجاحظ (وربما غيره عندنا) كما سنرى ، ليدل على أنه الفاصل بين مرحلتين كبيرتين من مراحل التاريخ ، لكلمنهما مستلزماته وقضاياه ٠ واذا كان سيستمر ــ وهذا مـا أراه شخصياً ــ فلأنـه في الصميم من قضايا الوجود الانساني ذاته ٠

فلنعمق اذن هذا الموضوع جهد المستطاع ٠ بقيت أولوية الكلام عـلى الكتابة قائمة حتى سوسير (أوائل القرن العشرين) ولحد ما بعده ٠

١١ــ لنلاحظ بالمناسبة أن مقولة الادب جديدة لحد مـا في التاريخ ٠ فقد تبلورت عندنا في أيام ابن المقفع ، وفي الغرب ، وبمعناها الحالي ، لا تتجاوز صياغتها القـرن التاسع عشر على ما يبدو ٠ وعلى كل فهي من نتاج عصر الكتابة وبالتالي غريبة عن عصر الكلام ٠٠

فهذا يشجب الكتابة على أنها غريبة عن المنظومة الداخلية للغة ، ويقول عنها أنها تحجب عنا رؤية اللغة ، اذ أنها ليست لباسا لهذه بل قناعا ، وأيضا فخ ، ولهذا يجب على اللغويات أن تستبعدها من جملة مشكلاتها (١٢)· وأقول في هذا الصدد أن الكتابة عند أنصار أولوية الكلام بشكل عام هي المنطوق مسجلا على الورق أو على غيره من الاشياء ·

ولكن سوسير يقدم لنا تمييزاً هو ، فيما يخص موضوعنا ، المنعطف نحو الحداثة ، اذ يضع في مقابل الكلام الذي هو فعل فردي وبالتالي طبيعي ـ نفسي وابداع حر قد يكون جزئيا ، يضع الكتابة التي هي فعالية نفسية ـ اجتماعية متماسكة ذاتياً ، متشخصة ومستقلة عن الفرد الذي لا يستطيع أن يكونها ولا أن يبدلها اذ انها خاضعة لسنن تطور الجماعة ويمكن دراستها بمعزل عن الكلام (١٣)· ويجب التشديد هنا على الاجتماعي (بالأحرى المجتمعي) اذ إن الحداثة ، بعد ماركس (١٤) ، ترد الانسان من حيث انسانيته اليه ، وترى فيه جملة علائق ترتكز في أيامنا على قوة العمل وعلائق الانتاج كما هو معلوم · فالمجتمعي والعلائقية ، بالاضافة الى الانتاج ، هي المقولات المهيمنة على فكرنا في وضعه الراهن · وعن هذا تلزم نتائج هامة تقلب رأساً على عقب ، فيما يخص اللغة ، المنظور القديم الذي استمر منذ أفلاطون الى روسو وبعد هذا الأخير ·

فاللغة عند روسو وغيره ممن سبقوا الحداثة ، مادة صوتية (١٥) ، وهذا هو الكلام جوهرا أو جوهرية الكلام · أما عند سوسير الذي يخلع عنها هذه الصفة فهي مجموعة علامات اصطلاحية ـ (بالمناسبة كما كان أرسطو قد رأى ذلك قبل المحدثين بكثير) (١٦) · تتوضع في صورة هي جملة فوارق (البنية مرة أخرى) صوتية ومفهومية (١٧) الدلالة في ثناياها كما سيقول خلفاء سوسير ، وعند روسو الصوت شحنة انفعالية أو هيجانية (١٨) تتجمع حول قصد القائل فثمة المعنى · أما عند سوسير فنقطة ارتكاز اللغة هي العلامة ذات الوجهين: الدال والمدلول اذ أنها صورة صوتية (الدال) يضاف اليها المفهوم (المدلول) ·

وإذ نعود مرة أخرى الى أفلاطون حيث جذور المشكلة ، أقله فيما يتعلق بموضوعنا ، نلاحظ أن اللغة بوصفها أساساً كلاماً ، تستمد سلطانها من القائل بقول اللوغس ، بالأحرى هذا ينطق بلسانه ، في حين أنها عند سوسير وعند المحدثين منظومة مغفلة سلطانها ـ اذا كان بعد ثمة سلطان ـ من ذاتها أو

١٢ـ فردينان ده سوسير ، **دروس في اللغويات العامة** ، الطبعة الثالثة ، باريس ، بايو عام ١٩٦٦ ، الصفحات ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٤ وبشكل عام الفصلان الخامس والسادس·

١٣ـ المرجع ذاته الصفحة ٥١ وما يلي و ٣١ وما يلي وفي أماكن أخرى ·

١٤ـ راجع فيما يخص البعد المجتمعي للانسان **الايديولوجيا الالمانية** والمخطوطات الباريسية في الترجمة المذكورة سابقا·

١٥ ـ المادة بمعني الجوهر الارسطاطالي (اوسيا) مع أسبقية الهيولى على الصورة أو الماهية ·

١٦ ـ في كتاب **العبارة** ·

١٧ ـ سوسير ، الدروس المذكورة بخاصة الصفحات ١٥٧ ، ١٦٥ و ١٦٦ ·

١٨ ـ روسو ، محاولة في أصل اللغات ،الطبعة المذكورة الفصل ١٢ ، وفي أماكن أخرى ·

من المجتمع الذي يضعها ويطورها في قفزات تفكك المنظومة وتعيد تأليفها (علاقة التزامن بالتزمّن المعروفة) (١٩) في حركة تساير تطور الوحدة اللغويـة ٠

فسوسير ، وان كان يخرج الكتابة من مجال اللغة (٢٠) يوجه نحوها اذ يعلق الصوت واللوغس عندما يقول : لا يوجد قبل الصوت ولا فكرة سابقة عليه (٢١)٠ ونحن نعلم مما تقدم أن أفلاطون كان قد وضع ثقل اللغة كله فيهما (الصوتواللوغس) وجاراه في هذا الاتجاه التراث الكلاسيكي كلـه تقريبا حتى هوسرل وهيدجر ، وان كـان ذلك بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة ٠

وتتوالى ، بعد سوسير ، النظريات والمدارس كل منها تضيف الى اللغويات مفاهيم جديدة تزيد في دقتها العلمية ، آخرها وأخطرها شأنا ، أقله فيما يتعلق بموضوعنا ، من جهة الأبجدية الوراثية ومدونتها، ومن جهة أخرىوفي قمتها نظرية الاعلام والجهاز السيبرنطيقي الذي يضع نصوصا ويترجم من لغة الى أخرى ؛ فاللغة كتابة مسجلة في عضوية الموجود الحي ، وهـذه ، هي الاساس الذي يقوم عليه العالم الانساني ٠

بهـذا غاب القائـل من أفـق القول وحذف اللوغس نهائياً ، فالمعقولية اجرائية ، أو نحن في الطريق اليها ٠

وأقول بالمناسبة أن الاجرائية غير العملية ، اذ اللغة ، أآعتبرت بالأصل كلاماً أم كتابة ، دوما ذات مفعول ما ، وانما هي دمج المعقولية في فعل التنفيذ (الاجراء) ومستلزماته ٠ فكل فعل كتابي يضع زمانه ومكانه وبقية مقولاتهـقل: احداثياته ومصادراته ـ الناظمةلمعقوليته ويلتزم بها أو هي، اذا شئت ، معقولية المشروع ـ والنص مشروع من جملة مشروعات أخرى سياسية واقتصادية وغيرهاـ المستنبطة من أهدافه يقررها الاخصائي ٠ وبهـذا تتحقق اولوية البراكسيس على اللوغس ، وفي نهاية المطاف يتلاشى هذا الأخير ٠

في منظور الحداثة هذا تصبح الكتابة ـ والنص الذي هو مجـال توضعها وتحققها ـ مادة خامـاً (صيدلانيات أفلاطون) **تعالج كما تعالج هذه** ؛ وهي تنتج ذاتها وتتكاثر بفعل قوتها الخاصة لتكون عالماً لغوياً ، كتابيا ، انسانيا مغلقا **(لا يحيـل الا الى ذاته)** (٢٢) كما أراد السفسطائيون، يوم كانت توضع جذور الكتابة الحديثة في الصراع بين هؤلاء وأفلاطون وأرسطو ، وذلك قبل الحداثـة بحوالي أربعة وعشرين قرنا ٠

نقض القول الفلسفي
أو
صمت الكـلام

في هذا المناخ علينا أن نلقي نظرة سريعة على بعضمن **نظريات جاكدريدا** اذ أن **هذه النظريات**، وهـي حصيلة للغويات الحديثة ولمـا تتضمن من مقولات ومصادرات فلسفية ، تستخلص ما يترتب على ذلك من نتائج ؛ واذ أن صاحبها ، وهوفيلسوف

١٩ ـ المرجع ذاته صفحة ١١٧ ،١٤١ وما يلي و١٩٣ ومايلي٠
٢٠ ـ المرجع ذاته ٢٦٨ ٠
٢١ ـ المرجع ذاته بخاصة الصفحات ٥٧ ، ١٥٥ و١٦٦ وغيرها٠

٢٢ ـ مثلا مايسمى في فرنسا بالرواية الجديدة ، راجع على سبيل المثال كتيب الن روب غرييه ، في ستبيل الرواية الجديدة ، نشر غاليمار بباريس ٠ ٠

كاتب ، وقد جعل من الفلسفة كتابة معممة (على نسق نسبية انشتين المعممة) ومن الكتابة نقطة انطلاق للاحاطة بالتراث الميتافيزيقي أو الغربي ، كاشف ، بسبب من موقعه الحديث ، عن جوانب هامة من كتابة الحداثة ٠

يستهدف مشروع دريدا ، أول ما يستهدف ، فك البناء الميتافيزيقي برمته أي جملة الموروث الغربي فكراً وأدباً وغيرهما ، وذلك لثلاثة اعتبارات متكاملة كل منها يلزم عن الآخر ، أولها كون الميتافيزيقا من أفلاطون الى سوسير وهيدجر ، مروراً برسو وغيره ترجح الكتابة الصوتية (الكلام) على غيرها ٠ وفي هذا ما فيه من زجر لبقية الكتابات واستبعادها في مجال الفكر والأدب والسياسة وغيرها (٢٣) ٠ وبالتالي ـ وهذا ثانياً ـ فهي متمحورة حول وحدة حضارية معينة (الغرب) ومتمركزة حول ذات محددة تنفي لذلك غيرها ، وتعطي ـوهذا ثالثاًـ الأولوية للوغس هو اللوغس الاغريقي (أمبريالية اللوغس على حد تعبير دريدا) المهيمن على الفكر الغربي ٠ وبكلمة فان الميتافيزيقا وليدة فسحة جغرافية ـ تاريخية محدودة مكاناً وزمانا ، أعطت لذاتها ،بقرار جزافي حق الشمول والكلية ٠ وفي هذا ما فيه من تعسف أصله لدى البورجوازية الغربية المستعمرة للشعوب ٠

عن هذا الترجيح تلزم نتائج كثيرة في طليعتها فلسفة القول،وبشكل أعم فلسفة الحضور (حضور الموجود لذاته ولعالمه وتعريف معنى الوجود على أنه حضور) فلسفة سيطرت على الفكر الغربيخلال تاريخه الطويل والى هيدجر الذي أعطاها صياغتها الأخيرة ، مع أنها حصيلة لغة ما،من جهة لغةالصوت وكتابتها ، ومن جهة أخرى لغة الاغريق التي نشأت فيها المشكلة الانطولوجية من تأملات أرسطو فيفعل الوجود الذي يربط بين المحمول والموضوع في هذه اللغة وفي اللغات الغربية (٢٤) ٠

يقول دريدا بعد أن يستشهد بنص من كتاب حول الصوتيختلط مع التعيين ذي القيمةالتاريخية حول الصوت مع التعيين ذي القيمة التاريخية الحاسمة ، تعيين الوجود بعامة على أنه حضور ، هذا الى جانب التعيينات الفرعية اللاحقة بهذه الصورة العامة ، وضمن اطارها تنتظم منظومتها وينتظم ترابطها (حضور الشيء أمام النظرة كايدوس (مثال) والحضور كجوهر / ماهية / وجود متحقق (اوسيا) والحضور الزمني على أنه نقطة نحوها يتجه الآن الراهن وحضور الكوجيتو لذاته ، وكذلك الشعور والذاتية والتواجد بين الآخر والذات والحضور المتبادل بين الذاتيات بوصفه ظاهرة قصدية للأنا ، الخ) (٢٥) في هذا النص الكثيف وبخاصة في العبارة الطويلة الموضوعة بين قوسين عرض سريع للفلسفة الغربية من

٢٣ ـ يقصد بصورةخاصة اللغة الصينيةوكتابتها التصويرية، راجع **علم الكتابة** نشر مينوي بباريس عام ١٩٦٧ صفحة ١٣٨ ، وهذا رأي الكثيرين من أتباع اليسار الجديد الفرنسي مثلا فيليب سولرز في كتابه عن المادية **من الذرية الى الديالكتيك الثوري** نشر سوى بباريس صفحة ١٧٨ وما يلي وكذلك في العديد من نصوص مجلته « كما هو » ٠

٢٤ ـ دريدا المرجع المذكور صفحة ٣١ حيث يكتب، بعد هيدجر فعل الوجود مع علامة فوقه تشير الى حذفه ٠ أما القول بأن علم الوجود نشأ على هذا الشكل فقد لاحظه كثيرون قبل دريدا ، منهم اميل بنفنيست في كتابه **مشاكل اللغويات العامة** ، نشر غاليمار بباريس عام ١٩٦٦ صفحة ٦٣ وما يلي بعنوان **مقولات الفكر ومقولات اللغة**٠

٢٥ ـ دريدا المرجع المذكور صفحة ٢٣ ٠

أفلاطون (ايذوس أو المثال) الى أرسطو (الجوهر) فالأكويني (الماهية) وفلسفات الزمان (اغسطين وغيره) ومن ثم الكوجيتو الديكارتي فالفينومينولوجيا وهيدجر والوجودية ، وكلهـا ترتـد الى التعريف الهيدجري لمعنى الوجود عـلى أنـه حضور ، الذي يستهدفه مباشرة دريدا (٢٦) بوصفه أصل المثالية والمثاليات ٠ والكـل يرتـد بالنتيجة الى الكتابـة الصوتية التي هي أصل البلاء ٠

والواقع أن المدان هنا هو فلسفة الشعور أو الحضور التي بـدأت في التاريـخ الحديث مـع ديكارت (٢٧) والكامنة في الفلسفة الاغريقية ٠ اذ أنها بتركيزها على الفسحة الفكرية ـ الانسانية التي هي الشعور ، أصل الثنائيات التي تتعثر فيها الفلسفة منذ أفلاطون وأرسطو الى أيامنا منهـا : الصورة والهيولى والفعـل والانفعـال والجوهـر والعرض والروح والمادة ٠٠ وأيضاً وفي المحور ، الداخلي والخارجي والذات والموضوع ، وكلهاأدت الى فلسفة المثول المثالية ، وفوقها طـرأ انشطار الوجود مـع أفلاطون الى اثنين المعقول والمحسوس الذي هـو أصل الثنائيـات (فسحة الحضور ذات الحدين المتعارضين) والذي سيشطر العالـم مـع المسيحية الى اثنين : العالـم العلوي حيث الحقيقة والوجود والخير والعالم الأرضي حيث اللاحقيقة واللاوجود والشر (٢٨) ٠

٢٦ ـ المرجع ذاته صفحة ٣٧ حيث يحيل دريدا الى كتاب هيدجر **المدخل الى الميتافيزيقا** نشر غاليمـار باريس ١٩٣٥ ولهيدجر نصوص أخـرى تشدد عـلى هـذا الجانب من الموضوع ٠

٢٧ ـ أقول : في الفكر الحديث اذ أن في الفكر العربي (ابن سينا ، الرازي وغيرهما) نصوصاً كثيرة فيهـا بـذور فلسفة الحضور ٠

٢٨ ـ دريدا ، المرجع ذاته صفحة ٢٥ وما يلي ٠

ويحق للمرء ، بعد ما تقدم ، أن يطرح السؤال التالي : علام يحمل دريدا وزر هـذه الانحرافات ـ اذا كان ثمة وزر وانحراف ـ للكلام ؟ وهـو يجيب : اذ في الصوت ومع المـادة الصوتية يسمع الانسان نفسه ٠ وعندها يضع في مقابـل الذات (الصوت) اللاذات أو الاشياء (٢٩) ٠ وهــذه خارجية مغلقة وعناصرهـا في تخارج بعضهـا مع البعض الآخر تبعاً لتعريف ديكارت للمادة التي هي عنده امتداد كما هـو معروف ٠ وبالتالي فالوجود علاقة بين حدين دوماً متعارضين ، ترجح أحدهمـا على الآخر ، تجعل أحدهما يمتص الآخـر فثمة المثالية ٠ واذا فعلت العكس أفلا تكـون المادية ؟ بدون شك ، ولكـن فيلسوف الكتابة يقف متردداً أمام هذه النتيجة ويعلق الجواب (٣٠)٠

وعلى أية حال فان الانطلاق من الصوت يشطر اللغة الى شطرين: الدال (المادة الصوتية) والمدلول أو ما أحيل اليه بالدلالة فأجعل منه مفهومـا أي الاشياء أو مـا يعلو عليهـا٠ فثمة التمييز بـين التجريبي والكلي (العلم) ٠ إذاً فان بنية اللغة التي أقام عليها سوسير علمه لا تمثل الا وجهاً من أوجهها هو الوجه الاغريقي ـ الغربـي ومرحلـة تاريخية محددة هـي مرحلة هؤلاء ٠ وأرسطو هو الذي شرع للميتافيزيقا المبنية على هذه البنية اذ قال في عبارة معروفة : « الأصوات التي تصدر عن

٢٩ ـ المرجع ذاته صفحة ١٧ ٠

٣٠ ـ راجع كتيب **مواقف** نشر ميتوي بباريس عام ١٩٧٢ حيث لخص دريدا جملة فكره في ثلاثـة استجوابات وضع أسئلتها بعض أركان اليسار الفرنسي الجديد ٠ وفي المحضر الثالث سألوه عما اذا كانت فلسفته مادية أم لا فعلق الجواب لاستكمال البحث ٠

الفم هي رموز الحالات النفسية ، والكلمات المكتوبة هي رموز الكلمات التي تصدر عن الاصوات»(٣١)٠ فالمادة الصوتية دال ممتاز اذ هي في صلة مباشرة مع النفس ، وهذه بدورها في صلة مباشرة مع اللوغس مصدر المعنى والحقيقة وهو أيضاً المقصود (من القصد والقصدية) في أول المطاف وفي نهايته٠

ولما كانت العلامة (الوحدة السيمائية الصغرى في اللغة) هي حيث يتجسد اللوغس أول ما يتجسد ويتجلى دلالة ، فدريدا يوجه اليها والى سوسير الذي جعل منها ، هو وخلفاؤه محوراً للغويات ، نقداً عنيفاً ، يزعم أنه يقوضها مرة ولكل مرة ، على اعتبار أنها ، هي ، المسئولة عن شطر الاداة التعبيرية برمتها الى شطرين : الدال والمدلول وبالتالي المحتوى والتعبير وأخيرا المحسوس والمعقول عن هذا الانشطار نتجت الثنائيات التي ذكرت(٣٢)٠

ولما لم يكن مجال لعرض هذا النقد لأنه لا يتصل مباشرة بموضوعي ، فأنا أقتصر على منطلقه الأساسي ونتيجته ، وهو أن هذه الاشكالية خاصة بالحضارة الغربية ، ولا نجد لها أي مقابل في الحضارات الأخرى (٣٣) الا اللهم ـ وهذه اضافة مني ـ في الحضارة السامية ـ العربية ، ومع هذا الفارق الأساسي وهو أن العلامة تصبح ، عند هؤلاء ، آية، والآية تحيل الى المتعالي والى العلو ٠

وإذ يرفض مفهوم العلامة يرفض معه مفهومي المعقولية والحقيقة ، أقله في وضعهما الراهن إذ هما مستندان اليه وهو ركيزتهما اللغوية ؛ وأيضا والى جانب ذلك مفهوم العلم الذي يجمع بين العلامة والمعقولية والحقيقة في وحدة معرفية **أولى هي « الابيستيمه » كما صاغ معناها أفلاطون وأرسطو** والتي كانت عندهما مرادفة لمعنى الفلسفة أو العلم الكلي ؛ وقد بقي هذا قائماً بيننا الى أن أدركتنا الحداثة فرمت به ، هو والموروث الفلسفي برمته في الظلمات البرانية (٣٤) ٠

وإذ يرفض يبشر بنشوء علم جديد ما يزال في طريقه اليه هو علم الكتابة ، الكتابة ـ الأم ، أو الرحم الذي تشتق منه الكتابات في مختلف العصور والدهور ، يطلق عليه اسماً كنتياً خالصاً هو « علم امكان العلم » إذ مع الكتابة بدأ التاريخ وأصبح قيام العلم أمراً ممكناً(٤٣) ٠ والكتابة هذه ، إذ تتخطى ثنائية المادة الصوتية والمادة التسجيلية ، لتؤلف بينهما ، في وحدة أولى ، بوسعها لذلك أن تصبح الأرومة الاولى **لكل كتابة وكلام ولغة ٠ وهذه** الوحدة الاولى هي ما يسميه الاثر GRAMME أو النص الأول (٣٦)٠ وهذا ليس جوهرا له هوية

---

٣١ ـ دريدا المرجع المذكور صفحة ٢١ اذ يحيل الى كتاب **العبارة** لارسطو (١ ـ ١٦) والفكرة جذورها لدى أفلاطون في حوار الثئتيتوس وغيره ٠

٣٢ ـ دريدا المرجع المذكور ٢٦ ، ٣١ ، والواقع أن الفصل الثاني من الكتاب الاول بعنوان (**اللغويات وعلم الكتاب**) موجه بالدرجة الاولى ضد سوسير ٠

٤١ ـ المرجع المذكور صفحة ٢١ و ٢٦ وفي أماكن أخرى ، و شأن نقد الدال والمدلول صفحة ٤٠ وما يلي و٢٦ و٣١٠

٣٦ ـ المرجع ذاته صفحة ٢١ ٠

راجع أيضاً كتاب ميشيل فوكو ، **الكلمات والاشياء** ، نشر غاليمار بباريس حيث يبين بخلاف دريدا ، أن لكل عصر طريقته في فهم الابيستيمه أو الوحدة المعرفية الاساس ٠

٣٥ ـ المرجع ذاته لدريدا صفحة ٤٢ و ٤٣ وفي الصفحات الاخيرة من الكتاب ٠

٣٦ ـ ان تحليل ـ اذا كان هنا ثمة تحليل ـ الكتابة الاولى هذه حاضر في كل تاليفات دريدا تقريباً ، فلا مجال للاحالة الى نص ما ٠ وانما هو لخص نظريته في كتاب **مواقف** المذكور صفحة ٣٧ ـ ٣٨ ٠

أو ماهية وهو الحامل لأعراضه تبعاً لمعنى الجوهر في الموروث الارسططالي (٣٧) وليس أيضا العلاقة الاولى ــ الاولى اطلاقاً ــ التي ، إذ تتحرك بفعل قوتها الذاتية ، تؤلف بين حدودها المتعارضة كما لدى هجل أو ماركس (مع الفارق الكبير بينهما) ومن سار على دربهما ، ولا أخيراً جملة التبعيات الذاتية أو الداخلية التي هي البنية لدى البنيويين، بل هو مجموعة فوارق غير مدركة (٣٨) بين حدود لامتعينة وقابلة ــ قابلة فقط ــ مع ذلك للتعيين ؛ فهي أشبه شيء بالنقطة الرياضية لاقوام لها بذاتها ولا تحيل الى واقع ما بل تحيل الى نقطة أخرى مماثلة لها ، فهي دوماً في طريقها الى الوجود والى اللاوجود · الا انها بسبب من عدم تعينها الاساسي قادرة على انتاج ذاتها باستمرار مرات ومرات لا تنتهي ·

أيكون مشروع صاحب علم الكتابة هذا مشروعاً كنتياً كما قيل ؟ (٣٩) كلا اذ أن فيلسوف الكتابة يرفض العقل الذي حلله كانت ليرى مدى صلاحية مقولاته ومفاهيمه في التعبير عن واقع ما ، ولا يحلل الميتافيزيقيا التي هي موضوعه ، بل يفككها ويستبعد مرتكزها الذي هو عند ديكارت الذات المفكرة (الكوجيتو) وعند أرسطو الجوهر (اوسيا) ويستبعد كل الأسس ليجعل من الأساس (علم المبادىء الاولى) لا ــ أساساً ·

وليس كذلك مشروعاً أرسطاطالياً إذ لا يسائل عن الموجود في وجوده ولا عن علاقة القول بالوجود· فالنص الأول (الأثر) عنده لا مقابل له في الواقع ، ولا يحيل الا الى ذاته التي هي جملة فوارق ولا ندري ما علاقته بالواقع ، أياً كان نوع هذا ·

أهي نهاية الفلسفة (ابلاغها الى أقصى حد يمكن أن تبلغه كما يريد هجل) أم تحقيقها بدمج النظر في العمل (ماركس) أم تخطيها لا ندري الى أين (هيدجر) ؟ كلا ثم كلا ! بل عملية التفكيك تبدو وكأنها جزافية ، أو كأنها اللا ــ فلسفة (السفسطائي) تسكن الفلسفة لتحرضها،كما يرى أفلاطون (٤٠) ، ولكننا ابتعدنا كثيرا عن الفلسفة مع أن آخر ممثليها (هيدجر) رحل عنا منذ أقل من السنة ·

والحديث ذو شجون ·

المهم ، فيما يخص موضوعنا ، هو أن النص الأول أو الأثر بدون قائل ، إذ اللغة ، كما يقول دريدا ، مفعول لا سبب له في أية ذات أو أي جوهر أو أي موجود حاضر فيه (٤١)· فالنص انتاج ذاتي ···· انتاج بدون اصل ·

يقول فيلسوف الكتابة في نص يعلق فيه على أرسطو : ربما أن الفارق أقدم من الوجود (٤٢)·

٣٧ ــ أقول « في الموروث الارسططالي » واقصد تفسير العصر الوسيط لارسطو بخاصة إذ ان هيدجر يبين بما لا يترك أي مجال للشك أن هذا التفسير ليس من الاوسيا الارسطاطاليه بشيء · راجع دراسته عن مفهوم الطبيعة لدى ارسطو ــ الترجمة الفرنسية ــ في كتاب **مسائل رقم ٢** صفحة ١٦٥ وما يلي والكتاب من منشورات غاليمار، باريس ·

٣٨ ــ استبعدت مفهوم الفارق الاساسي أو أثر الأثر مع أنه أساس لفهم فلسفة دريدا لأنه لا يدخل مباشرة في اطار موضوعي · راجع بشأنه كتاب دريدا **هوامش الفلسفة** نشر غاليمار بباريس صفحة ٣ وما يلي ·

٣٩ ــ أما لفيناس في مجلة **الوتر** رقم ٥٤ صفحة ٣٣ وما يلي ·

٤٠ ــ راجع حوار السفسطائي صفحة ١١٩ وما يلي في ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة ونشر وزارة الثقافة بدمشق ·

٤١ ــ كتاب **مواقف** المذكور صفحة (٣٩) ·

٤٢ ــ وهو الذي أشرت اليه في الحاشية (٣٨) ·

ويضيف : هذا الفارق لا اسم له في لغتنا (ولا مفهوم طبعاً) فهو يحيل الى فارق ـ أم ، وهذا هو الأصل والغاية إذا كان ثمة أصل أو غاية (٤٣)و؛هو على أيةحال يدفعنا الىفكركتابة بدون حضور أو غياب، بدون تاريخ ، بدون سبب ، بدون أول أو نهاية ، كتابة تقوض كل ديالكتيك وكل لاهوت وكل انطولوجيا (٤٤) •

اللغة بدون بيان
القول بدون قائل
الوجود بدون وجود ، اذا شئت •
إذن من الذي يقول ويبين ويوجد ؟ التقني ـ المغفل إذا شئت ، فيما أرى • فالانسان لم يعد حيواناً ناطقاً ، بل هو حيوان صانع دمى ونماذج اجرائية ، أو حيوان تقني
والحداثة هي هذا :
صمت الكلام
صمت يحيل الى التقني

زمان التقني وتقنية الزمان :

اللا ـ ذات ، اللا ـ أساس ، اللا ـ قول واللا ـ ذاكرة
فالوجود كتابة بدون كلام ،
تلك بعض من أبعاد ميتافيزيقا الحداثة ، كما تتبدى اليوم ،

قل : القائل خارج الدائرة ، الكلام هامشي، والدلالة تتأتى الى الموجود (أو النص) من خارجه، فالحاضر مفصول عما يسبقه وعما يعقبه ومبدأ الطبيعة ، إذا جاز استعمال هذه المفردات القديمة ، في الطبيعة لا قبلها ولا بعدها ولا فوقها •

٤٣ ـ كتاب **هوامش الفلسفة** المذكور صفحة ٧٧ •
٤٤ ـ المرجع ذاته صفحة ٧٨ •

إذ الحداثة اجراء

وفي الاجراء يستبعدون اللسان ويفضلون على الحوار الأرقام والخطوط والمعادلات والعمل الجمعي المغفل • وإذ يتوجهون اليك يخاطبونك ، لا بلغة العقل ـ فهذا يلي ـ بل بلغة الاغراء والانفعال (الاعلام) وعليك أن تخضع للاستراتيجية المقررة لأنك ضمن اللعبة ولا تستطيع أن تفلت منجاذبيتها•

الحداثة اجراء ؟ فمعقوليتها معقولية النماذج الاجرائية ، اكملها اليوم في الاقتصاد ، وهي في طريقها الى الامتداد لمجالات أخرى كالسياسة والاعلام والثقافة وبقية الفعاليات الانسانية، ومنها الكتابة الأدبية والفن التشكيلي وغيرهما •

هو زمان التقني
وهذا وحدات مستقلة كل منها عن الآخر ، ويمكن تجميعها في ثلاثة أوقات : التخطيطفالتنفيذ فالاستهلاك •
والكل مركز حول السلعة ،
وسيرورتها ،
ونموذجها الأكمل الذي هو الدمى الآلية ،تقلد عجائب الكون ، وتعرض عليك ، بأيسر السبل ، منجزات العلم الحديث من الذرة الى الصاروخ فريادة الفضاء•وتفرض ذاتهاعليك فتربيك تفرض ذاتها على الفن والادب ـ وربما الفكر يوما ـ فيقلدونها •
••• وتتحدث وهي صماء ، تتحدث الى العين والخيال المجرد وتسقط الأذن فالتواصل شركة في انفعالات
وفي السوق عزتها وسؤددها ؛
••• وعرس الجسد ، وأيضا أنينه وزفراته وحسراته ، اذ تحاصرك ؛ تحاصر حواسك الالوان

وتلويناتهاوأشكالها فتزيد الغني غنى والفقيرفقرا؛
وفي السوق الحد بين الجحيم والنعيم

أهو زمان التقني أم تقنية الزمان ؟ هذا وذاك • هذا أكثر من ذاك • فلم يعد الزمان ديمومة روحية (أو مادية اذا شئت) تبدع ذاتها باستمرار (برغسن) ولا عدد الحركة من حيث القبل والبعد (أرسطو) ولا غير ذلك مما رأى وارتأى الفلاسفة، بل هو فعل احداث الزمان أو انتاجه في الخطة • اذ ان هذه تحدد بالحساب الاستشرافي الدقيق اجماله (من خمس الى عشر سنوات) وحدود مفعوله (المكان) • وتقسم الكل الى أزمنة وأمكنة متعاقبة ومتراتبة بعدد مراحل التنفيذ وتفرعاتها ، وعليك ، منتجاً كنت أم مستهلكاً أن تستجيب لهذا الكل الذي أنت جزء منه ، وعندما ينتهي أجل الخطة تطوى فالى غيرها • وهكذا دواليك

كلية الخطة ،
والخطة هي الكل
عظمة الحداثة

اذ أصبح بوسع العقل أن يحسب موارد الكرة وامكانات فضائها الداخلي والخارجي ، حساب الربح والخسارة، وأن يخطط لقرن يزيد أوينقص، بحيث يمكن مبدئياً تقسيم الارزاق على العباد •

فالبشرية تؤلف كلاً متضامناً في المصير(٤٥) •

والحداثة أيضا يقظة الشعوب واستقلال الامم وأيضا الاستعمار الجديد •

٤٥ ـ اشارة الى أدبيات (نادي روما) الاقتصادية والانتروبولوجية وما كتب في تأييدها أو الرد عليها • وهي ، اية كانت قيمتها ، قد باشرت هذه النظرة الكلية الاستشرافية الى مستقبل الانسانية • وقد نشرت وزارة الثقافة بدمشق عدداً من كتبها ، وهي في طريقها الى نشر عدد آخر من هذه الدراسات •

قل : أصبح في مقدور الانسان أن يحسب الوجود واللاوجود ، لا أن يجعل من الموجود حضوراً لذات تتأمله وحسب

بؤس الحداثة ،

اذ في دنياها ـ دنيا الانتاج والاستهلاك ـ يصنعون ولا يتكلمون • فالخطة كلية القدرة ، تقرر وتودع القرار الآلة ، وهذه تقدر وتنفذ ، والاخصائي يراقب ، فكل الى مهمته منذ الصباح الباكر يسعى راكضاً لاهثاً في خط مستقيم • ولقد عُينت المواقيت فلاسؤال ولاجواب بل التزام بالعمل، والعمل انتاج ، والانتاج غاية الغايات •

والآلة تحفظ وتذكر وتذكّر ، واذا حادت عن جادة الصواب نقدت ذاتها وأصلحت ما اعوج من سلوكها ، فلا حوار ولا نقاش ، اذ أنت خادم الآلة ، خادم أسيادها ، والخادم يطيع •

وفي دنيا الانتاج والاستهلاك الانسان رقم •

انسانيته جسده أقصد اندفاعاته الشهوية، فهو حزمة انفعالات وهذه يستثيرها صوت مجهول ينادي ليلا نهاراً ومن كل الجهات يحيط بك ويحبس عليك أنفاسك فلا تسمع ولا تعرف ولا تفهم الا قوله • اذ الاعلام يرافقك في حلك وترحالك • تستيقظ فتهرع اليه • تسير فهو في جيبك ، تتحدث فتردد قوله، تنام فيوحي لك بأخيلتك وتداعياتك وأحلامك • وهو يجيبك قبل أن تسأل ، وعنده لكل سؤال جواب : افعل ، لا تفعل ، فأكلك وشربك ، حزنك وطربك، زينتك ، حركاتك وسكناتك •• كلها أوكلت اليه، وهو كلي المعرفة يحدد لك ذوقك وأحاسيسك ومواقفك وسياساتك •

ويقيم الحد بين المعقول واللامعقول ،
ويهديك سواء السبيل •

مقدمة للأدب البرتغالي

سعد صائب

« أريد أن أصرخ ، ولكن لا ، فليس ثمة من يرهف اليّ سمعه »

« افونسو دوارتي »

توطئــــة :

حين ساورتني الرغبةفي دراسة الادبالبرتغالي، رأيت لزاما علي أن ألم بظاهرتين بارزتين أغفلهما مؤرخو هذا الادب واعرضوا عن ذكرهما ،وحظيتا من اهتمام سواهم من المؤرخين بأوفى نصيب ، ولا سيما انهما شحذتا تديماقوى البرتغاليين ، وأيقظتا طموحهم ،وأتاحتا لهم أن يحوزوا ما كانوا يبتغونه ويطمحون اليه، وأعني بهاتين الظاهرتين :جغرافية البرتغال من نحو ، والدور المهم الذي قامت به في الكشف البحري من نحو آخر ٠٠ والذي لا ريب فيه أن موقع البرتغالعلى سواحل المحيط الاطلسي، بالرغم من ضيق رقعته ممتاز جدا ، ويبدو هـذا الامتياز جليا واضحا في تأثيره علىحياة البرتغاليين أنفسهم ، واطلاقه طاقاتهم نحو غايات لم تكنالا منابع ثرّة تدفق منها سيلهم ، فكانوا السباقينالى الاتجـار مع الشرق الاقصى ، والبادئـين بأعمـال القرصنة البحرية ، والسيطرة على طرق الملاحة ، واحتلال الموانىء والمستعمرات ، ونهب خيراتها ، واسترقاق شعوبها ، حتى لقد أمست البرتغال في حقبة من الزمن ، قوة استعمارية لها شأنهـا ولها خطرها، تمثلتفي انتصاراتهاالبحرية التيأحرزتها، وفتوحاتها عبر البحار التي طبعتها بطابع غلب عليه انحراف مقيت ، طغى عـلى الشعوب التـي استعمرتها فأشقتها ، ويكفي أن «لشبونة» العاصمة كانت في عصر التوسع البرتغالي أكبر سوقلتجارة الرقيق في العالم ، وما زال للبرتغال حتى نهايةعام ١٩٧٥ أملاك واسعة فيما وراء البحار ، على الرغم من تداعي الكيانات التي ابتدعتها وضعف قيمتها كدولة مستعمرة ٠٠٠ وليس بدعا أن تقلأهميتها، وتتخلى لسواها عن مركزها ، بعد أن أمست أدنى الدول الغربية منزلة في السلم الحضاري ، وأبطأ منهافي التطورالسياسي والعلمي والاجتماعيوغيره٠٠

وليس بدعا كذلك أن تتداعى الكيانات التي ابتدعتها في مستعمراتها الكثر ، التي سبق أن احتلتها واستعبدتها ، واعملت في شعوبها تقتيلا وتهجيرا واسترقاقا ، لم يشهد له التاريخ مثيلا ، حتى لقد غدت مستعمراتها بالنسبة اليها عبئاثقيلا ناء به كاهلها ، كما تردت هي ذاتها صاغرة تحت عبودية ديكتاتورية « سالازار » الذي ابتليت بحكمه ، وظلت تئن تحت نيره ، وتعاني مرائره قرابة أربعين عاما ، ولقد سامها هذا الحاكم المطلق الخسف ، وأذاقها العذاب اللذين تركا في شعبها آثارا وجراحا ، انعكستا على الادب البرتغالي المعاصر ، وطبعتاه بطابعهما ·

أما ظاهرة الكشف البحري ، فقد أكدها تاريخ البرتغال ، وعبر عن حقيقتها البرتغاليون أنفسهم ، بما أظهروه من تفوق في مضمار هذا الكشف بزوا به سائر الامم ، فاستحق ملاحوهم ثناء مؤرخي عصر النهضة ، بما اتسموا به من بطولة نادرة ، وبما عرفوا به من اصرار عنيد في الكشف الذي أدى الى قلب أوضاع الحياة الاقتصادية في العالم كله رأسا على عقب · وليس من شك في أن مجد هذا الكشف كان مقسما بين بعض من اشتهروا به من الملاحين ، ممن نهضوا بعبئه ، وحفلت حياتهم به ، واكتسبوا في سبيله طابع حبهم له ، وتفوقهم فيه ، وكان في مقدمة هؤلاء الملاحين الامير هنري الملاح « ١٣٩٤ ـ ١٤٦٠ » الذي عزي اليه مجد الكشف البحري في المحيط الاطلسي ، كما اعتبر اول من جعل المعارف العلمية في أوروبا ، تعنى عمليا بمشكلة الكشف ··

وبارتلميو دياز « نحو ١٤٥٠ ـ ١٥٠٠ » أول أوربي طاف حول أفريقيا وكشف في عام ١٤٨٧ عن رأس الرجاء الصالح ، فيسّر بذلك الوصول الى الهند ··

وفاسكو دي كاما « ١٤٦٠ ـ ١٥٢٤ » أول أوروبي اقتحم المحيط الهندي ، ووصل الى الهند عن طريق البحر (١٤٩٧ ـ ١٤٩٩) · كما طاف عام ١٥٠٠ حول رأس الرجاء الصالح ، وكشف الهند الصينية ، وجزائر « ملقا » وأنشأ بين أوروبا والشرق علاقات تجارية ، ففتح بذلك أبواب الثروة لعدد كبير من الدول الاوربية ولا سيما البرتغال ، كما دعم أثناء رحلته الثانية ١٥٠٢ السيادة البرتغالية في مياه المحيط الهندي ، وساحل أفريقيا الشرقي ·· ولقد تجلت في هذه الرحلة قسوة هذا الملاح وطغيانه، كما كشفت عن مواضع لؤمه وغدره بالشعوب القاطنة على السواحل التي مر بها ··

هاتان هما الظاهرتان البارزتان في حياة البرتغال السياسية والاجتماعية ، أحببت الالمام بهما في مستهل حديثي عن الادب البرتغالي، وكان مأربي من تبيانهما معرفة مدى تجليهما في هذا الادب ، ومبلغ انعكاسهما عليه ، وبالتالي استكناه انسجامهما مع أحاسيس الادباء البرتغاليين ـ قدماء ومحدثين ـ ودخول صميم ذواتهم، وتفاعلهم بهما· وأخيرا ادراك الملامح الرئيسية لمقومات أدبهم ، كيما نتمكن من استكمال معرفتنا به ، والوقوف على مدى مشاركته في الاداب العالمية ··

الادب البرتغالي عبر التاريخ :

كلما أجلت نظري في الادب البرتغالي ، جاذبني خوف من عجزي عن الاحاطة بمراحل تطوره ، اذ قلما استطاعت المصادر القليلة التي بين يدي أن تشبع نهمي ، لانني كنت أتشوف الى المزيد منها ، حتى يتسق لبحثي أن يلم بهذه المراحل ، وأن يستوفي

النظرة الفاحصة التي يمكن أن تتم فيما أحاوله من دراسة ، وعما استطيع الظفر به من شمول ، يفضي بالقارىء العربي الى الاحاطة بما يجهل من هذا الادب ، وما يستخفي عليه من تاريخه • ولهذا رأيتني انفض مابين يدي من هذه المصادر فلاأكتفي بها ، بل أتوقف هنيهة لأملأ عيني بنماذجه ذاتها ، وانقر عن شواردها • ولكم تأتّى لي أن أعثر فيها على ملاذ أفزع اليه فأظفر بما أبحث عنه • وهاأنذا أحاول جهدي أن أنفذ الى مطاوي تاريخ هذا الادب، في رحلة قد تقصر وقد تطول وفقا لما تسلكه كل حقبة تهب نفسها للادب فيفتح ويستيقظ وينتشر ويشتد، أو تغلق قلبها دونه ، فينحسر أو يتقوقع في التقليد والسطحية ••

مما لاجدال فيه أن تطور تاريخ الادب البرتغالي قد مر في خمس أحقاب كبار هي :

١ ـ الحقبة البدائية Archaïque والقديمة

التي تجلت في مستهلها الفعاليـة الادبيـة في ضربين مختلفين من الشعر ، وفي ضرب آخر من الادب الاقليمي • فبينا نرى الشعر الشعبي يخطو خطى وئيده تضطره الى الامتزاج بالشعر القشتالي Gastille واستعارة أشكاله الادبية وأوزانه الشعرية اللذين أديا الى ظهور الأغاني البدائية Eançöes primitives التي نظمهـا الشـعراء الغنـائيـون ، فاشتملت على مجموعة من القصائد والاغاني اللطيفة Eanciöneiros التي نمت وتفتحت بخاصة في عهدي الفونس الثالث ١٢٤٨ ـ ١٢٧٩ و دينيز ١٢٧٩ـ١٣٢٥ وسواهما من الملوك الذين تعاقبوا على الحكم من بعدهمـا • نرى الشعر الارستقراطي يحاول ناظموه تصوير ما يجول في نفوسهم ، والسعي الى وصف ما يتوضح لهم من نزعات فئتهم ، فتراهم يسايرون هذه الفئـة ، ويتشبثون بتقاليدها ، ويتعصبون لها، وهكذا ظلت موضوعاتهم منتزعة من مجتمعهم ، مستنبطة من أساليب أفراده ومواصفاتهم ، وبقي شعرهم في منأى عن الجماهير لايتذوقه الا القلة القليلة ، فلم يستفد منه الادب البرتغالي الا مايملأ الفراغ في تاريخه •

أما الادب الاقليمي فقد كان للقشتاليين فضل نموه الذي لا ينكر ، فهم الذين دعموه وشجعوا الادباء على انتهاجه ، حتى لقد أمسى لسرعة تأثره بالادب الفرنسي ذا نفوذ قوي وتأثير ملحوظ ، بعد أن تدرب رواده على نظم الشعر الملحمي Poèsie épique والعناية به ، مستقطبين في شعرهم الاحداث والمخاطر ، التي شغلت أفكار معاصريهم ، مصورين أبطالها ، واصفين سيرهم ومآثرهم ، في وصف دقيق ، واسلوب بارع ، ولئن ظهرت في ختام القرن الرابع عشر فئة منهم مقلدة، بيد أنها كانت ـ على تقليدها ـ خصبة في الانتاج، زاخرة بالعطاء الادبي •

وثمة فئة ثانية من شعراء هذه الحقبة ، تهيأ لها ما لم يتهيأ لتلك ، من قوة الاثر ، ورقة التعبير وحسنه ، وقد مثل هذه الفئة الشعراء الابتداعيون الذين استذاق لهم الشعر فأجادوا صياغته ، بعد أن انتهجوا نهج الشعراء الغنائيـين في قصائدهم وأغانيهم، وراحوا يعالجون بشعرهم القصصي مآثر الفروسية ، ويعبرون عنها ، كما كان لهم الفضل في نقل بعض الاثار الاجنبية الى لغتهم •••

٢ ـ الادب البرتغالي في القرن الخامس عشر:

كانت الحقبة السالفة ، المنفذ الذي دخل منه المذهب الغنائي Lyrisme الى الشعر البرتغالي في القرن الخامس عشر ، وظل صداه يتردد في حنايا

هذا القرن ، فيتجاوب مع أحاسيس المجتمع ، وتهتز له روح الشعب • وبدهي « أن ينشأ هذا اللون من الشعر ، بعد الشعر القصصي ، في عصر الشباب من حياة الحضارات الانسانية ، اذ أن الفرد يبدأ في الاحساس بكيانه وشخصيته ، وفي الاصغاء الى الاصوات المنبعثة من دخيلة نفسه » • فالاحساس اذا ، بل الاحاسيس جملة ، هي وحدها التي يتأتى للشاعر الغنائي تصويرها ، محاولا سبر غورها ، فكأن ثمة حبا متبادلا بينه وبينها ، فهي لا تفتأ تتجاوب وخفقان قلبه ، وهو بدوره لا يبرح ينصت اليها هامسة بأذن الافراد ، مهيمنة على أجواء الاسرة والوطن والانسانية والطبيعة ، وتلك آفاق الشاعر الغنائي يضوع منها شذا شعره ، وهذه دنياه التي يضمها بين ذراعيه ، مشغوفا بها ، حانيا عليها • واذ أن هذا اللون من الشعر يأتلف والحقبة التي مرت بها البرتغال ، لذلك نراه يستمر ـ تحت حكم أمراء أسرة آفيز في التألق المشوب بقليل من بريق الصنعة ، ولقد تجلى هذا التألق في القصائد التي نظمها الشعراء الغنائيون الموهوبون ، كالقصائد التي جمعت بين عامي ١٥١١ ـ ١٥١٦ ، والمختارات الشعرية التي نظمت بين عامي ١٣٩٢ ـ ١٤٤٩ وضمت نتاج أربعين شاعرا غنائيا ، كقصائد « الغلام دون بيدرو » و « القائد الاعلى دون بيدرو » التي نظمت بين عامي ١٤٢٩ ـ ١٤٦٦ و « ماسياش العاشق » وسواها •

ولقد عبرت هذه القصائد عن مضمون الشعر الغنائي ، لا في الادب البرتغالي خلال القرن الخامس عشر فحسب ، بل عن مضمونه جملة • هذا اذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة تكوينه ، التي لا تعدو أن تكون حلا وتركيبا لانفعالاتنا في اطار موسيقا يوحي بأجوائها من جهة تألف الالفاظ على نحو موقع تسيغه طبيعة اللغة لتتحايل في الذهن ، بحكم ما لهذه الالفاظ من دلالة رمزية من جهة ثانية ، تلك الاخيلة التي تزيد هذه الانفعالات تمكينا بحيث تتظاهر الموسيقا والاخيلة معا أولا وأخيرا لتعيدنا من جديد بما سبق للشاعر من تجارب شعورية ••

أما النثر وما يقتضيه من استعداد ، وما يستلزمه من شرائط فنية ، فقد كان له في هذه الحقبة شأنه كذلك ، بما زخر من كتاب مارسوا طاقاتهم ، وأوصلوا تجاربهم الى نفوس قرائهم ، فأحدثوا بكتاباتهم تجديدا في الشعور ، وعمقا في النظرة الى الحياة ، بعد أن فسروا المظاهر التي غشيت الحقبة التي مروا بها ، وعبروا عن مكنونها ، فكان لهم بذلك حظ موفور من المشاركة في الحركة الادبية ، لا تقل شأنا عن حظ الشعراء الغنائيين الذين عاصروهم ، ولقد برز منهم في أواخر هذه الحقبة كتّاب مرموقين كفرنان لوبز وغومس دو آزورارا وروي دوبينا استطاعوا بمواهبهم فرض وجودهم ، والاسهام في دعم الحركة الادبية التي رافقوها • ولئن كانوا خاتمة هذه الحقبة الا أنهم أسدوا الى الادب فضلا لا ينكر ، في تمهيد الطريق لظهور من تلاهم من كتاب الريفيات Pastorales كجيل فيسنتي مؤسس المسرح القومي البرتغالي ، وكريستوفان فالكاوف وبرناردان ريبرو الذين وطدوا دعائم هذا اللون من الادب ، ويسروا انتشاره ومكنوا من تذوقه ••

٣ ـ الحقبة الاتباعية Elassique أو العصر الذهبي :

ليس من شك في أن القرن السادس عشر كان بحق عصر الادب البرتغالي الذهبي ، الذي تجلت

فيه فورته ونهضته ، وأوتي للغة البرتغالية أن تنفصل انفصالا لا رجعة فيه عن اللغة القشتالية ، وظلت منذ ذاك الحين ، وطيدة الاركان ، قوية الدعائم • ثم أقبل التوسع الاستعماري فأثر بدوره تأثيره العجيب على الاخيلة والمشاعر ، فبلغت النهضة الادبية بفضله ذروتها ، وكثر الشعراء وكتاب المسرحيات ، والمؤرخون والاخلاقيون ، كثرة لم تشهد لها البرتغال مثيلا ، تمتع جلهم بمواهب ، ودلوا على ابداع ، يدعو الى الدهش ، فنظم الشعراء الغنائيون متأثرين بالشعراء الايطاليين، قصائد رائعة ذاعت شهرتها ، واحتلت مكانتها في الادب البرتغالي، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء: سادوميراندا وانتونيو فيريرا وبيرودي اندراده الذي اشتهر بجمعه منتخبات من الشعر والاغاني Eancioneiro وأندريه فالكاوندوروزاندي وجورج دومونتمور الذي نظم شعرا في النجوى Idylle جمع فيه بين الحوار والغنائية ، كما كتب رواية شعرية أسماها « الفتاة البريئة» أضفى عليها جوا ساحرا من الشاعرية الرقيقة ، وكريستوفال فالسام ، ذو النفس الطويل الذي نظم قصائد في النجوى بلغت الواحدة منها تسعمائة بيت • وفولتاس الذي أجاد نظم شعر غنائي رقيق، لحن معاصروه أغلبه ، وراحوا يرتلونه في محافلهم، ويتغنون به في مجالس انسهم وطربهم • وكاميينا ، شاعر البلاط ، الذي امتاز بلطف أسلوبه ، ورقة ديباجته • والفارس دوارونتي الذي ألف رواية أسماها « البرتغال المغيرة » جمعت بين الشعر والنثر ، وقد عرف بروعة تصويره ، وبراعته في تناول أحداث روايته • والشاعر الناثر لوبو وكان خصب الانتاج قويه ، ألف روايات جمة ، جمعت بين الشعر والنثر ، أشهرها (الراعي الغريب)و (الربيع) كما نظم ملحمة شعرية أسماها (البلاط في القرية) وكتب في مواضيع أدبية وأخلاقية اتباعية الطابع ، سلفية في شكلها ومضمونها • وهكذا لم يقف هؤلاء الشعراء عند هذه الانواع الادبية التي عالجوها، بل مال بعضهم الى نظم شعر ريفي ، وهو ضرب من الشعر لم يبرح في البرتغال مهذبا ومثقفا، كما امتاز بعضهم كذلك بكتابة المسرحيات التي حاكوا فيها جيل فيشانتي ، كالشعراء سادوميرادا وانتونيو فيريرا الذي ألف روايتي « الحسود » و « اينيس دي كاسترو » التي عالجت حادثة ما ازل موضوعها نهبا مقسما بين الادبين الاسباني والبرتغالي ، وما انفك أدباء البلدين يرددونه ويكتبون فيه ، منذ القرن الرابع عشر حتى اليوم، وخلاصته أن (اينيس) تتزوج سرا بملك البرتغال، الذي يعهد الى فئة من رجاله بقتلها ثم تتويجها ملكة بعد موتها • • ودياغوبرناردس الذي نظم قصيدة حلوة في النجوى، وجورج دوفيريرا وفاسكونسيليوس وسواهم من الشعراء •• أما الشعر القصصي ، فقد عظم شأنه في هذا العصر ، وعززت مكانته ، اثر ظهور الشاعر العظيم لويزدي كاموئز أمير الشعر البرتغالي غير منازع ، الذي نفي في صباه من البرتغال ، ثم عاد اليها بعد ستة عشر عاما من النفي ، وقد شهد نكبات وطنه ، وافول مجده ، ومات سنة ١٥٧٩ في السنة التي ماتت فيها البرتغال سياسيا • نظم هذا الشاعر ملحمة بطولية رائعة أسماها لويزيادس كما نظم (البرتغاليات) التي تحكي قصة الرائد فاسكودي كاما وحملته الى الهند ، واصفا فيها افريقيا ورأس الرجاء الصالح، والعملاق « اداماستر » الذي زعم الشاعر أن دي كاما عثر عليه عند مروره ، كما تناولت وصف بلاد الهند ، وجمعت فصولا يرويها أشخاص انتهج

فيها نهج الشاعر الايطالي « فرجيل » والروايات الاسبانية ، فكان بذلك رواية لتاريخ البرتغال وصافا للكشوف التي حققتها ٠ كما لم ينس أن يقص علينا غراميات « اينيس دي كاسترو » والامير « دون بيدرو » ونسبتها الى فاسكو دي كاما ٠٠٠ كان كاموئيز بحق قصاصا بارعا وخطيبا بليغا ، وشاعرا فذا ، ومصورا حاذقا ، امتاز عن اخوانه الشعراء بذوق أدبي عجيب لم يألفه عصره من قبله، ولعل مبعث اعجابهم بشعره انه مزج فيه بين الالهة الاسطورية من نحو ، والحقائق الدينية من نحو آخر ، ولئن أذهل عصره بذوقه واعجبهم اسلوبه في تناول « البرتغاليات » الا أن النقاد لم يتأثروا بهذا الذهول ، ولا غرهم هذا الاعجاب ، بل راحوا يكشفون عن أخطائها، ويفحصون عن مآخذهم عليها، ومما أخذوه انها كانت خلوا من وحدة القصيدة ، وتكاد تشبه سلسلة متتابعة من القصائد ٠ ومهما يكن من نقد النقاد لها، فقد فاضت بصور جمالية رائعة ، مابرح البرتغاليون منذ ظهورها حتى اليوم يستمتعون بها ويتذوقون جمالها الاسر ٠ ولقد تأثر لفيف من الشعراء بحماسة هذا الشاعر ، فاقتفى أثره وسار على نهجه كالشعراء ج ٠داسلفا وكونتنهو ودي اندرادي وكورتيريال وموزينهودي كوفيدو ٠٠ على هذا النحو نشأ الشعر القصصي في القرن السادس عشر بعد أن اتقدت حياة البرتغاليين، واستوفزت لذاتهم توقا اليه ونهلا منه ،واستمتاعا به ، وعلى هذا النحو كذلك نشأت روايات الفروسية والريفية ، والتاريخية ، وبخاصة التاريخ الاستقرائي ، الذي برع في كتابته أدباء ومؤرخون كادوار غالفارون ولوبيز دي كاستانهيدا وخوان دي باروس الذي اقتفى في كتابته اسلوب تيت ــ ليف في مؤلفه ديكادس اذ قسمه الى عشرة أقسام ،يتحدث في كل قسم منها شخص ٠٠ أما البلاغة فقد لعبت في هذا العصر دورها ، وأكدت وجودها ، بفضل عناية الكاتبين نوبريغا وآنشييتا وأخذت شكلها الصحيح بين الاشكال الادبية الاخرى ٠٠ تلك كانت حال الاديب في القرن السادس عشر، وهو كما نرى عظيم الخطر قوي الاثر ، توزعت جاذبيته بين الادباء ، وتسلسلت أنواعه في جواء أخيلتهم فاستولت على النفوس، وأثارت اهتمامها ،وسايرت النزعة التي ساورتها ، ووثقت الصلة بينها وبين الطموح الذي شدتها اليه الكشوف البحرية ، وما فاضت به من إقرار الغنى وتصيد المال ٠

٤ ــ حقبة الانحطاط :

شد ما ساءلت نفسي وأنا أرصد هذه الحقبة من تاريخ الادب البرتغالي ٠ ترى ٠٠ أمن سنن النهضات ومنطقها أن يعقبها انحطاط" ؟ أو ليس من مهمتها التطور الدائم والخلق المستمر!٠ لاريب في أن ثمة منطقا داخليا يستمد مبدأه من روح النهضات نفسها ، ليس في مكنتنا اخضاعه للتفسير، ولذلك ترانا مضطرين الى التسليم به ، ولا سيما ان تفسيره قد يكون تشويها له ، وبالتالي قد لا يعكس الصورة الصادقة لحقيقة النهضات وواقعها ٠٠ ولقد لاحظنا فيما مر من بحثنا أن الشعر الغنائي ينشأ بعد الشعر القصصي، في عصر الشباب من حياة الحضارات الانسانية ، ولكنه ينشأ أيضا في المجتمعات التي بلغت سن الشيخوخة ، ان لم تكن قد وصلت الى عهد الانحلال ٠٠ لان الانسانية بعد أن فكرت طويلا ، وعاشت كثيرا تجد نفسها بعد تفكيرها الطويل ، وتجاربها في الحياة ، أمام احساساتها البدائية الاولى ، غير أن طريقتها في التأثر بتلك الاحساسات ، تعتبر جديدة بالنسبة

لطريقتها في التأثر بها من قبل ، وهنا نتساءل هل بلغت البرتغال خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر سن الشيخوخة ، ووصلت الى عهد من الانحلال شمل الادب والفكر ، وعطل طاقتيهما ؟ .

ليس من شك في أن معالم هذين القرنين ، ترسم لنا صورة حقيقية بالغة الدقة عما كان عليه الادب البرتغالي، ولا سيما في القرن السادس عشر، وما آل اليه في هذين القرنين ،كما تعين هذه المعالم، توزع الاحاسيس وتشتتها ، الى حد ضعفت فيه حدة الشعور ، وقوة العاطفة لدى الشعراء . وفقدت الآثار الادبية قيمتها لدى الادباء.. أجل لقد رانت على هذا الادب حقبة من الانحطاط خلال هذين القرنين ، فشلت حركته ، وحالت دونه ودون الابداع والخلق فيه ، ولئن اتسم نتاج هذه الحقبة الشعري بالتقنية Technique التي برع فيها الشعراء الغنائيون والقصصيون معا ، براعة لفتت الانظار ، بيد أن الذوق الرديء قد طغى على الاصالة الحقيقية فأضعف من قيمة هذه التقنية ، كما هو الشأن في اسبانيا ذاتها ، ومهما يكن فقد برز خلال هذه الحقبة شعراء غنائيون ، استطاعوا بقليل من الموهبة أن يجنبوا نتاجهم الاخطاء الذوقية ، التي وقع فيها سواهم ، كالشعراء رودريك لوبو ، وفرنسيسكو مانوئيل دوميللو الذي نظم قصيدة بعنوان انتقاض برشلونة « Soulevement de Barcelon » و ، آ. داس شاغاس ، ومانوئيل دي فاريا أي سوزا . كما ظهر شعراء قصصيون وفقوا في محاكاة من سبقهم ، وان لم يبلغوا شأوهم، كالشعراء باريرا دي كاسترو وسوزا وبريتوومورا وماسكارانهاس وسادي ميزيس وسيمون ماخادو وأنطونيو هنريكز غومز وفرنسيسكو دي ماسيدو أما مصير النثر فقد أوشك في القرن السابع عشر أن يلحق بمصير الشعر ، من حيث فقدان الاصالة، وطغيان الذوق الرديء ، اذ نرى جاسانتو دي اندرادي يحاول تأريخ حياة خوان دي كاسترو نائب الملك في الهند ، ويكتب برناردو دي بريتو تاريخ البرتغال العام « Histoire Générale des Portugal » ومؤلفا آخر في السياسة بعنوان « Monarchia Luisitana » وينشر ميللو بعض اقاصيص ضمنها الحوادث العارضة التي وقعت في عصره ، ويكتب لويز دي سوزا يوميات استقاها من تاريخ البرتغال القومي ، ويقدم أنطونيو دي فييرا نماذج ، كما يسن قواعد يتبعها الوعاظ والخطباء ، كانت كلها مشحونة بالتفخيم والتعظيم مع شيء من الدقة في الوصف ، والرقة في الاسلوب حاول دي فييرا اضفاءهما عليها فوفق في محاولته .

أما القرن الثامن عشر فيبدو أن النتاج الادبي فيه أخذ يتململ، بعد أن طرأ عليه شيء من التغيير، مبعثه ظاهرتان هامتان واضحتا المعالم ، سارتا معا جنبا الى جنب ، احداهما نشاط المجامع العلمية الذي تبدى في تفوقها على ما عداها ، باخضاعها الاهواء الفردية للنقد والمنهج ، والثانية ظهور المدرسة الاتباعية المستعارة Pseudo - Classique الفرنسية ، التي كان لها تأثيرها البالغ في اخضاع الفلسفة الموسوعية Philosophie encyclopédique لانتهاج اسلوبها في الكتابة ، كما لا يفوتنا ما لمجمع التاريخ Academie de l'histoire ـ ١٧٢٠ ـ من أثر في اصلاح الدراسات في جامعة كوامبر

القديمة، وما لتأسيس اركادية لشبونة (١)ـ١٧٥٦ـ من فضل كذلك بعد أن استقطبت الشعراء العذريين الذين تغنوا بالعفة في الحب ، ووصفوا الخوالج التي تنتابهم بعد اخفاقهم فيه ، وصوروا هيامهم كالرعاة في السهول والاودية ، وثمة جهود كبرى بذلت للنهوض بالاداب والعلوم ودعمهما بحيث يتجاوزان الجمود الذي ران على هذه الحقبة ،ولقد أثمرت هذه الجهود في الادب بخاصة ، فنما الشعر الغنائي الدرامي الذي مثله أصدق تمثيل الشاعر غرساون وظهر في الوقت نفسه الشعر الساخر الذي عبر عنه الشاعر دينيز داكروز في قصيدة أسماها « المِرَشّة Le goupillon » ويعني بها المرشة التي يستعملها الكاهن في رش الماء المقدس أثناء الصلاة ، وقد ذاعت شهرتها وأثارت اعجاب قارئيها ، كما برز شعراء آخرون كمكسيمانو ودومانغودوس ريس كيتا الذي نظم مقطوعات شعرية Eglogues يصف فيها الطبيعة وحياة الرعاة ، ومانوئيل دي فيغيريدو الذي وقف قلمه للدفاع عن المسرح ضد تأثير سلفه انتونيو خوسيه دي سيلفا وديازغومز الذي نظم قصائد تفاوتت في أسلوبها بين الشعر التعليمي Didactique الذي يعنى بالنظريات العلمية أو الاخلاقية أو الادبية ، والشعر الغنائي الدارمي ، وقد أفصح هؤلاء الشعراء عن اتجاهات «الاركاديا» وانتهجوا أسلوبها في التعبير . بيد أن ثمة شعراء شقوا عصا الطاعة على هذه الاتجاهات فوقفوا ضدها وناصبوا أسلوبها العداء ، وكان من أبرزهم الشاعران تولنتينو ودي ناسيمنتو اللذان بسّطا الآثار الفرنسية وجعلاها سائغة مقبولة لدى القراء ، وقد ساندهما لفيف من الشعراء حذا حذوهما في الوقوف أمام تيار الاركاديين الجارف . أما الاركاديون المحدثون Néo - Arcadiens يعضدهم اركاديو البرازيل فقد سعوا بدورهم منذ عام ١٧٩٠ الى تجديد الأدب والنهوض به ، بيد انهم لم يتقدموا فيه تقدماً ملحوظاً ، ولم يبلغوا شأو مجمع العلوم الذي تأسس عام ١٧٨٠ وراح ينشط في مجالاته ويدعم مركزه ، ولقد برز من

(١) الاركاديا Arcadie في الشعر تعني : مدينة خيالية (فاضلة) يقطنها رعاة عرفوا بصفاء عاداتهم واخلاصهم في حبهم .. كما يطلق هذا الاسم على العصر الذي ران عليه الذوق الريفي في الشعر . وقد ورد في ثنايا قصة « دون كيخوته » للكاتب الاسباني « ثرفنتس » وصف الأماكن التي يقطنها « الاركاديون » بعد اخفاقهم في الحب يرويه راع شقي ومنافس له يدعى « انسلمو » بهجر الحسناء « ليندرا » لهما ، واعراضها عنهما ، بعد أن تيمهما حبها ، مما اضطرهما الى اللجوء الى الجبال وممارسة الرعي ، وقد عثر عليه من عادوا بدون كيخوته الى قريته ، ومما رواه الراعي قوله : « .. ونحن اليوم نقضي الحياة بين هذه الاشجار ونطلق لعواطفنا العنان ، ونغني بحب ليندرا الجميلة أو بذمها ، وننفث آهاتنا معا أو منفردين ، ونرفع بها همومنا الى السماء ، وقد اقتدى بنا كثيرون ممن كانوا يطمعون في ليندرا، فجاؤوا الى هذه الجبال الوعرة يمارسون ما نمارس ، وانهم لعديدون ، حتى لكأن المكان قد تحول الى مرعى اركادي لكثرة من فيه من الرعاة وحظائر القطعان ، ولم يبق فيه مكان لا يسمع فيه اسم ليندرا الحسناء ... ومن بين هؤلاء الحمقى يظهر منافسو انسلمو أقل حمقا وأميل الى حكم العقل ، اذ اقتصر على الشكوى من غياب ليندرا ، دون سائر الهموم الاخرى التي تشغله ، ونظم شكواه في شعر أظهر فيه براعته وحسن ادراكه ، وأخذ يغنيه على الربابة التي يجيد العزف عليها اجادة رائعة . أما أنا فاتبع طريقا آخر أقرب تناولا وأكثر صدقا فيما يبدو لي ، وهو انني أعبر عن سيئات النساء ذاكراً طيشهن وتقلبهن ونفاقهن وكذب وعودهن وغدرهن ثم جهلهن بالمحل الذي ينبغي أن يضعن فيه ثقتهن أو يتجهن اليه بنياتهن .. » .

أتباع هذه المدرسة الشعرية شعراء استطاعوا تصوير تجاربهم كباربوازا دي بوكاج والميدا وسوزا كالداس ودوراون ودي غاما وداكوستا وغيرهم ٠

٥ ـ النهضة الابتداعية الوطنية : Romantisme

لقد سادت البرتغال في الربع الأول من القرن التاسع عشر حقبة مملوءة بالحروب والمنازعات الاهلية ، شلت الحركة الأدبية فيها الى حين ، ثم ما عتّمت هذه الحركة أن نالت قسطها من القوة اثر موت الملك خوان السادس عام ١٨٢٦ ، وخلال تولي الملكة ماريا داغلوريا الثانية العرش عام ١٨٣٤ ، فظهر شعراء اهتموا بالابتداعية غاية الاهتمام ونظموا فيها قصائدهم كالشعراء الميدا كاريت وانتونيو دي كاستيلو وخوان دولوموز وتوماس ريبرو ومانديس ليآل ، وغومس دي اموران وخوسيه سيمون دياس ٠

وما أن أطل عام ١٨٦٥ حتى ظهر رد فعل ضد الحركة الابتداعية تزعمه الشعراء خوان دي دوز الذي أصدر ديواناً بعنوان « حقل الورد Ehamp de fleurs » وانتيرو دي كانتال المتشائم الذي نشر مجموعة شعرية بعنوان « قصائد حديثة Odes modernes وخوان باينا الذي نشر ديواناً بعنوان « قواف Rimes » كما برز في الربع الأخير من هذا القرن شعراء تناولوا في شعرهم العديد من المواضيع كغيرا جونكيرو الذيعني في ديوانه « البسطاء Les simples » بوصف الحقول ، وغومس ليآل الذي أصدر ديواناً بعنوان « أضواء الجنوب Elartés du Sude » متأثراً فيه بالشاعر الفرنسي « بودلير » بكل ما فيه من اتباعية Elassique تسعى للعثور على الكلي ، وابتداعية تعبيره عن الألم ، وبرناسية ذوقه في الكمال ، ولئن لم يبدع مثله الشكل الفني الجديد الطريف الذي فرضه « بودلير » على شعراء عصره بيد أنه جاراه في هروبه من الحياة ٠٠

أما كتّاب المسرح فقد استطاعوا هم بدورهم معالجة الفنون المسرحية بنوعيها المأساة والملهاة والتفوّق في كتابتها مستمدّين أحداثها من تاريخ أمتهم ، ومن الصراع الاجتماعي الدائر في بيئتهم ، مستلهمين شخصياتها من الجماعات البائسة المكبّلة التي لم تنل نصيبها من الحياة ، ومن الفئة المحظوظة التي ترفل بالنعيم ٠ ولئن استوحى هؤلاء الكتّاب تاريخهم وواقعهم، فتناولتهما مسرحياتهم بالتصوير والكشف ، فليس يعني انهم يفضلون مذهباً على مذهب في التعبير أو يتقيدون في الوصف بمنهج في الادب دون منهج ، بل يعني انهم يتجاوبون هم وجمهورهم وما يحتاج اليه ويفكر فيه ، وهذا الاتجاه ـ ولا سيما في المسرحية ـ لا يتيسر الا لمن برع في الحوار واستطاع تأديته وتحريك شخوصه بشكل يستوي فيه الفن والواقع ، ويتسق فيه تأثر الكاتب بالحدث واستجابته له ، ومن ثم تصويره اياه بلا تعمّل ولا افتعال ، وهذا ما أجاد فيه أغلب كتّاب المسرح البرتغاليين ، وممن برز في كتابة المأساة Drame الكاتب المسرحي الموهوب غاريت الذي عثر في الموضوعات التاريخية على ينبوع فياض يستقي منه مادة لمسرحياته ، مقتفياً بذلك أثر الكاتب الشهير مندس ليئال كما سار على نهجه كتّاب آخرون كغومس دي آموريم وبانهيرو شاغاس ، وهنريك لوبزدي مندونسا ، ومارسلينو ميسكيتا الذي اشتهر

بمسرحيته المسماة (لليونور مثيل في ألمها الممض) وقد امتازت هذه المسرحية بروعة أدائها وحركية حوارها ·· والكاتب المسرحي الاجتماعي ارنستو بيستر الذي عالج في مسرحياته المآسي الاجتماعية ، وتفوّق في التعبير عنها وتصويرها تصويراً أخاذاً ·

أما الملهاة فقد كان لها من نتاج كتّاب المسرح نصيب وافر ، اذ سارت في تطورها وابداعها في قرنٍ واحد مع مثيلتها المأساة ، وقد برع في كتابة هذا اللون ، الكاتب المبدع فرناندو كالديرا الذي كتب ملاهي جميلة سحرت النظارة بأسلوبها الفكه ، وعرضها الشيق ونقدها اللاذع ، وحوارها الجذاب، كما رافقها في الظهور ضرب من المسرحيات تدعى « الملهاة الروحانية Spirituelle Comédie » أجاد في كتابتها الأديبان جرفاسيو لوباتو ، وخوان دي كامارا · كما لن ننسى كذلك ما قدمه كتّاب الرواية من نماذج اتبعوا فيها منهجها الفني ، ولم يتخلوا عن التقيد بخصائصها التعبيرية ، كما لم يشذوا عن تأثرهم بتاريخهم وواقعهم ، فكما توافرت لهم المادة التاريخية فصاغوها في قالب روائي تذوّقه القراء واستمتعوا به ، كذلك توافر لهم التجاوب مع الحياة العادية والحوادث الجارية بنماذجها وشخصياتها فرسموها وكشفوا عنها · وليس بخاف ان الرواية البرتغالية كانت في البدء تاريخية صرفاً ، استهل كتابتها الروائي هركولانو وجاراه في طريقته الروائيان كاميللو كاستيلو برانكو الذي أصدر روايته الشهيرة «حب مهلك وحب منجٍ « Amour de Perdition et amour de salut » وغومز كوئلهو في روايته « يتيمة السيد مدير الكلية La pupille de M. le recteur » ثم ما عتم بعد لأيٍ أن ظهر الروائي ايسادي كيروس الذي كان لصدور رواياته ولا سيما روايته الشهيرة « جريمة امارو Erime de P. Amaro » التي نشرت عام ١٨٧٥ أثره البالغ في نشر « المدرسة الطبيعية Ecole naturaliste » تلك المدرسة التي بشر بها الكاتب الفرنسي «أميل زولا ـ ١٨٤٠ ـ ١٩٠٢ » والداعية الى التزام الحقائق البشرية كما هي ، وتحري الصدق ، وشرح الطبيعة البشرية عارية مكشوفة ، فهي إذاً تكمل الواقعية ولكنها تضع مقابل الاهتمام بالجمال ، الرغبة في أسلوب عار عن الزخرف · ولئن ليم الروائي الطبيعي بأنه لا يبرز من المجتمع غير نقائصه دون الاشارة الى الادوية الناجعة ، فعذره انه كان يتجنّب العاطفية لاجتماعية التي تتبناها الابتداعية في الشكل والمضمون · ولقد تلا هذا الكاتب الروائي كتّاب آخرون عادوا برواياتهم الى استقراء أحداث التاريخ مع مزجها بالواقع ، كالروائيين أوليفييرا مارتانس ، وبانهيرو شاغاس وآرنالدو شاغاس ، ولويز دي ماغالهائز ، وخوسيه رامالهوارتيغان ·

الأدب البرتغالي المعاصر :

لن نجانب الحق حين نؤكد ان النهضة الأدبية في البرتغال اليوم ـ اذا ما قيست بالنهضات الادبية في الغرب ـ لا تقل عنها تقدماً وازدهاراً ، بل تكاد تقف في مصافها ، وحسب شعرائها وكتّابها انهم استطاعوا أن يصوروا في شعرهم انفعالاتهم الصادقة ، ويرسموا في نثرهم مواضيع يظللها كلها جو برتغالي أصيل ، في أداء فني ، وتعبير أدبي تتسق فيه الصور والظلال ، ويتحد فيه التناسق والانسجام ، ويغلب عليه ، وضوح يول على مدى ما بلغه هؤلاء من معاناة ووعي ، ومن تجارب

حياتية تتباين حسب استجابة كل منهم للواقع وانعكاسه في نفوسهم ، وتختلف باختلاف مواهبهم وثقافاتهم وما يملكون من رصيدها ٠٠ وان نحن استعرضنا الألوان الأدبية التي عالجوها نجد أنهم لم يتركوا لوناً من هذه الألوان الا طرقوه وخاضوا فيه ، ولا يفوتنا هنا ذكر بعض الأدباء ، ممن كتبوا في المأساة وتناولوا موضوعها في أسلوب فني لا يقل دقة وبراعة عن روادهم ، بما تفيض به مسرحياتهم من شعور ، وما تتوهج بها من أحاسيس وقد برز منهم جوليو دانتاس ، وكارلوس سلفاجن وانطونيو باتريسيو ، وراءادا كورتو ، والكاتب المسرحي الفذ راؤل براندون الذي بزّ أقرانه بموهبته وبراعته في رسم شخصياته ٠٠ أما الرواية البرتغالية المعاصرة فقد أتيح لها ما لم يتح لمثيلاتها من الذيوع والانتشار ، وما برح كتّابها يغنون الأدب البرتغالي الحديث بروائع انتاجهم ، ويفرضون بمواهبهم وجودهم ، وممن اشتهر من الكتّاب الروائيين المعاصرين تيكزيرا دي كيروز الذي تناول في رواياته الطبقة الوسطى Societa moyenne فحللها تحليلا دقيقاً ، وكشف عن أحوالها ، وصور خوالجها ، ووصف الحياة التي تحياها ، وتذبذب هذه الحياة بين القناعة والرضى، والسعي الجاهد لتغيير النمط الرتيب الذي تدور في فلكه ولا تقدر على الافلات منه ٠ والكاتب انتيرو دي فيغيريدو الذي نجح ايما نجاح في اقتباس مواضيع رواياته من التاريخ ومزجها بالحياة الاقليمية ، وراول برنداون الذي وصف في روايته « الفقراء » التي ظهرت عام ١٩٢١ و «الصيادون» التي ظهرت عام ١٩٢٤ حياة هاتين الطبقتين ، وما تعانيانه من بؤس ٠ كما نشر الكاتب الروائي الطبيعي اكيلينوريبيرو « الحياة الملتوية » التي ظهرت عام ١٩١٨ و « فتيات بابل » التي ظهرت عام ١٩٢٥ ٠ كما نشر الروائيان خوان غرافس وكامبيو مونتيرو روايات اجتماعية احتلت في الأدب البرتغالي المعاصر مكانة مرموقة ٠٠٠

أما في مجال الشعر فقد جال فيه شعراء كثر ، ولئن تفاوتت أقدار مواهبهم وتباينت السبل التي ينتهجونها في أدائهم ، فقد تضافروا جميعاً على خلق نهضة شعرية لم يكن للبرتغال عهد بها ، وحسبنا أن ننوه بالبارزين منهم الذين استطاعوا بمواهبهم وصدق أحاسيسهم ، وجمال ايقاع شعرهم وقوة تعبيره فرض وجودهم والتبريز على أقرانهم كالشعراء : انطونيو كوريا دي اليفيرا الذي أصدر عام ١٩١٦ ديواناً بعنوان « بلادي » والشاعر الرمزي اوجنيو دي كاسترو الذي أصدر عام ١٩٢٢ ديواناً بعنوان «أغاني هذه الحياة السوداء» وأوغوستوجيل الذي اشتهر بديوانه « ظلال حزيران » وقد صدر عام ١٩١٥ ولوبز فييرا الذي أصدر عام ١٩١٨ مجموعته الشعرية «جزر الضباب» وتيكزيرا دي باسكون الذي دعا في شعره الى وحدة الوجود Pantheisme والشاعرين المبدعين بسوا وآفونسو دوارتي وغيرهم من الشعراء الذين ما انفكوا يرفدون الشعر البرتغالي بالتعابير والصور والظلال ، ويعالجون موضوعات مطبوعة بتشاؤمهم ، مزدحمة برؤاهم الكئيبة التي يسودها قتام زاخر بالانفعال والثورة لصدورها عن نفوس هدّها الحزن على ما تمر به البرتغال اليوم من ظروف قاسية صعبة مبعثها كبت الحريات الذي لم يعرفه البرتغاليون في أمسهم ، ولاعانوا شبيهه خلال تاريخهم الطويل الحافل بأمجاد الفتح الزاخر بمفاخر الكشف ٠٠٠

يتضح من هذا العرض أن الادب البرتغالي راجه ظروفا تكاد تشبه الظروف التي واجهتها الآداب الغربية عند بدء نشوئها ، وانه كان خلال تطوره مرهونا بالازمنة التي مر بها ، مقيدا بما تعاورت على البرتغال ، من ظروف وما وصلت اليه كذلك من اتصال بالاداب الاجنبية ، أتاح لادبائها الوقوف على نماذجها وان لم يتأثروا بها التأثر المأمول الذي لم نلحظه فيما طرأ على أدبهم ، اذ كان هذا التطور بطيئا أشد البطء ، بل ضيقا أبعد الضيق ومحدودا كذلك ، بالرغم من توافر الظروف له ليغدو متنوع الفنون ، متباين المذاهب والاتجاهات ، يتيح له الانطلاق بقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ، وبالتالي يخرج به من مجاله الضيق الى مجالات أوسع وأرحب ٠ وليس من شك في أنه بالرغم من التطور الضيق الذي شمل هذا الادب فان ثمة عوامل ومؤثرات داخلية قد خضع لها وتأثر بها ، وأثر فيها ، ولعل من الانصاف القول أن الادب البرتغالي كان في عصر ازدهاره ـ أي في القرن السادس عشر والنصف الاول من القرن السابع عشر ـ ممتعا جدا ، وقويا كذلك ، اتصف بملحميته وغنائيته ، فمجد الكتاب والشعراء الملحميون الوقائع البارزة في تاريخ أمتهم القومي، كما تغنى الشعراء بالحب والعفة فيه أحلى وأصدق ما يكون الغناء ٠٠

ولئن لم تعرف حقبة انحطاطه بحدث أدبي مهم ، ولم تترك مبتكرات اشتهرت بالدقة وسعة الخيال ، فلقد أمسى خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، سريع التطور ، ناجحاً في أداء رسالته ، لم تنقطع بينه وبين سواه من آداب الامم وسائل الاتصال ، ولا قصر عنها في تناول المواضيع التي تناولتها ، ولا ضعفت فيه الخصائص التي غلبت عليها ، بل نراه يضيف اليها قيما طبعها بطابعه فوصل ما انقطع من تطوره ، وانطلق من القيود التي قيدته في ماضيه ، وراح رواده ينقلوننا من خلال تجاربهم الى آفاق لم نعتدها في نتاج من سبقهم ، ويوصلوننا بشعورهم وأحاسيسهم بشكل يجعلنا ننساب معها فنتأثر بها لصدقها الفني من نحو ، وننفعل بها لصدقها في تصوير الحياة البرتغالية البائسة والكشف عن جوانبها من نحو آخر ٠٠

واننا في آخر المطاف ملاقون لدى الشاعر المعاصر آفونسو دوراتي الشروط المشخصة للابداع بكل ما يزخر به من سمو ، واجدون ما يتسم به شعره من اثارة للعواطف ، وتنبيه للاخيلة ، تربط بينهما مشاركة وجدانية غناها الشاعر في شعره فبانت صورة حية لالم عميق يضطرم في نفسه ، وجلاها في نظيمه فندت آهة حرّى ولّدها عذاب وحيرة عاناهما الشاعر وعاشهما فلم تفارقاه ، بل تمكنّا منه ليدفعا به الى النضال لما يقاسيه شعبه من ظلم، والثورة على عجز هذا الشعب أمام الحياة والسمو بنفسه فوقها ٠٠ ان غاية شعره أو غايته في شعره هي « أن يساعد الانسان البرتغالي على فهم نفسه ، ويدله على الخير الكامن فيه ، وينمّي فيه التطلع نحو الفضيلة ، ويثير في نفسه الغضب على قوى الشر ، ويزوده بالشجاعة، ويحثه على فعل كل ما يجعل الناس أقوياء على سماحة وكرم أخلاق ومحبة نفوسهم المقدسة بالجمال » ٠

ولد دوراتي عام ١٨٨٦ في مدينة أيريرا الواقعة في مقاطعة مونتمور ـ أو ـ نوفو فكان ظهوره الى الدنيا قبل ظهور الشاعر البرتغالي

المبدع بسوا بعامين · أما آثاره الشعرية فكانت صلة الوصل في وحدة التقاليد التي انتهجها شعراء الطليعة Avant - Yarde البرتغاليون ، ولئن رأيناه يتغنى بالارض ، فانما يتغنى كما يقول الناقد آدلفو كاسيس منتيرو بحب حسي Eoncret في منتهى الذاتية ، وبحب وثني وصوفي معا · ولشد ماتعبر لنا قصائده عن طعم حريف يثيره شاعر شهد عن كثب الالم الذي يعانيه شعبه، ولكنه لم يتوان في مقاسمته اياه · ولقد بوأته أصالته أن يغدو الشاعر الذي رافق ثلاثة أجيال من شعراء البرتغال المعاصرين وظل المجلي بينهم والمتفوق عليهم · أصدر مجموعات شعرية جمة أهمها : أغاني الحجارة « Eancioneiro das Pedras صدرت عام ١٩١٢ و « انشودة أرض الميلاد Ravsódia de Sol Nato » صدرت عام ١٩١٦ وقد جمعت هاتان المجموعتان عام ١٩٢٩ في مجموعة واحدة بعنوان « قصائد غنائية Poèmas diricos » ثم مجموعة « رمم Ossadas » التي صدرت عام ١٩٤٦ و أغنية بابل Eanto de Babilonia » التي صدرت عام ١٩٥٢ · يقول في قصيدة له بعنوان : قلبي منفى للمنفيين :

لقد أمسى قلبي منفى للمنفيين
وغدا فلاة مقفرة ممتعة
بعد أن كلل الشيب رأسي
ولم يعد لي وطن يا غالية
لم يعد لي وطن يا غالية
فتراني أهيم على وجهي كشاة ضالة
أبصرت ذئبا في الفلا ·
أنا ابن الشعب
أنا ابن الشعب
الذي يذرف في وطني الغالي العبرات ·
لست أملك شيئا
أي شيء ،
وها أنذا انحني وقد آدني الونى
بعد أن دب في الهرم
فكأني أشبه شيخا هِمّا
بعد أن غدا قلبي فلاة مقفرة ممتعة
واعترى روحي الجنون ·
أواه ، بالبطولة حراثة الارض
لكأني بمن يتولونها قد حرموا خبز يومهم
ليسدوا به رمقنا ··

ويقول في قصيدة بعنوان : مثَل ··

ان ظلي مديد كمسيل نهر
فيا من تغالبون اندفاع المسيل
خذوا حذركم فلن تبلغوا انحداره ·
ان ظلي سامق كشراع سفينة
تشق بحيزومها اليم
ميممة شطر مناخاة عدوه ·
عبثا تجدون في البحث عن شيء
لم أعثر البتة عليه
عبثا تجدون اذاً في البحث عنه
ما دام ظلي كامنا فيّ وحدي
من بدئه الى منتهاه ··

ويقول في قصيدته : مسقط رأسي :

سننسى في مساقط رؤوسنا
ساعات الكيد والسأم !
فلنضف علينا جوا من الحرية
وليكن دوائي الوحيد
اريج الاغصان !·

لقد ارتسم قدري حيا في نظرتي الى الحياة
بيد أنه كان قصيا قصيا !
ولاح من ذرى الحب وجهي في السماء
ليمسي راهبا بين الناس ،
وبا ن بيتي مظلما ، تدعى العصور الخوالي
الى نوره البديع ،
أما مهدي المنبيء فهو الجزيرة الاجمل
تحت حفيف أجنحة طيور النورس !٠
في مسقط رأسي ، حيالنا ، وجها لوجه
أي مياه للمغامرة أرى !
اذ ستستمعون الى الافق كله
وهو يهمس بأذن البطولة
بخرير المياه ٠
وسترون فيه الجمال الذي بوسعه أن يغمر!
الذنوب حتى أبواب المنازل
ويعم الطوفان كل شيء
الحقول ، الارض الخراب
حتى يبلغ مواقد المأوى
وستئز الريح ، ستئز الريح
كمجنون أفلت من اساره
انه سيل يعلو سيلا
تحت القبة التي لا تنتهي
وما القرية بالنسبة اليها الا شكوى ٠
وينفخ صور الرصاد حولها
طوال الليل ، معلنا النذير !
«ها هي ذي الموجة تصعد » نحو سفنكم
وها هو ذا الماء يدهمها كانه ذئبة ؟
هلموا اذا الي !
انه لحشد جد غريب
يدعوكم الى الوئام والالفة
وسيبعث الناس البهجة الى قلوبكم
ويثيرون في نفوسكم الفرح
كماستلقون عندي الثمار اليانعة والنبيذالمعتق
انظروا اذاً، ثمة فوق اليم ، المياه المنداحة
التي تجيش من المحيط !
الماء ، السماء ، الافق
انها لتتشابك كلها وتمتزج
وثمة سفن تؤوب الينا عائمة
بعد أن نشرت أشرعتها ٠٠
وعلى قمة هذا الجبل ،
انظروا كيف تعلو الطواحين
وكانها شجر السرو
ولكن القوا بنظركم الى الماء
هذا المنفى الضخم
لكأنه يروم تفريقنا عن جيراننا
ها أنذا الان وسط اليم فوق زورقي الصغير
فلنبحر ، نحن كذلك
انالاطفال يجوبونالشارع شاردينعراةعراة
انظروا اليهم ، لكاني بهم يخوضون فيالطين!
ليس ثمة من لاذ منهم بمبنى وهري
ليدرأ عنه قسوة برد الشتاء
أما الاخرون فليس لديهم مأوى
فتراهميلتحفون السماء، ويتحلقونحولالنار
وليس لهم ما ينيرهم سوى القمر ٠
اريد أن أصرخ ، ولكن لا ،
فليس ثمة من يرهف الي سمعه
فلاهبهم اذن ما ملكت يدي !
بيد أنهم يا الهي كثر ،
وعليك انت ذاتك
أن تهب كلا منهم ما يقتات به !
ان أهلنا يعضدوننا ويشدون أزرنا
فيهبون هذا الشعب الطيب الذي يحبنا

الهدوء والمأوى
أما أنا فماذا بوسعي أن أصنع
فلا أقل من أن أهبهم في النهاية
روحي وأن أموت بين ظهرانيهم
لقدشيدت قريةالقصر هذه،في الاعصارالخوالي
فيا شعب الشتاء ، يا شعبنا !
لشد ما تالمت نفسي
لذاك الحب العظيم
الذي حمله لك ابي
ذلك الشيخ النبيل
الذي تحدر من عرق اصيل ..

هكذا يبدو شعر افونسودوراتي وكأنهاستجابة انفعالية لنداء الكاتب الفرنسي « رومانرولان » الذي وجهه الى « الاحرار في كل الامم الذينيألمون، ويكافحون وسينتصرون » ولئن تملكه القلقلعجزه عن الوصول الى حل في الصراع الذي تعانيه أمته، فانه وضع قضية هذا الصراع مركزا ينطلق منه شعره ، انه ليشعر بحريته لانه قادر على تحقيقها، ولكنه في الوقت نفسه يبكي حرية مواطنيه لانهم لم يستطيعوا تحقيقها ، يبكي بؤس قومه الذي يتردى فيه .. ان القارىء ليستشف من خلال شعره الحب العميق الذي يكنه الشاعر لامته ، وعنايته بالحال التي بلغتها ، وتجسيده الفاجعة التي ما برحت تلم بها ، وعلى هذا النحو نجد أن الشاعر يعرب في تصويره عن واقع ممزق تسرب الى روحه فعبأ طاقته الشعرية ، وحدد موقفه حياله . ولعل التشاؤم الذي يجتاح شعره ، انما يجاوز وجوده ، ويتخطى حدود هذا الوجود ، بعد أن ينتزع منها الثأر المتجلي في رفض الواقع والثورة عليه ... وليس تشاؤم « دوارتي » خياليا نابعا من الهروب من الواقع ، بل هو تشاؤم الواقعي الذي يحيا واقعه، ويعي مطالبه ويدعو الى السمو بها ، وما قلقه الذي يشعر به الا الرغبة التي تفتحت لها نفسه فدفعته الى العمل والتفكير من أجل انقاذ مواطنيه . وهذا القلق أو الاصح هذه الرغبة ، هي نفسها الحافز الذي يثير عاطفة هذا الشاعر ، ويحرك انفعالاته ، وهي الطابع الذي تطبع روح شعره ، وتعلن عن القيمة الانفعالية لفنه ...

ان حقيقة شعر «دوارتي » هي حقيقة العاطفة الحية ، أو اخلاق العاطفة ان جاز التعبير !..

المصـــــادر

نصف قرن من الشعر ـ الجزء الخامس ـ بالفرنسية

معجم القرن العشرين مادة Portugal .

النهضة الاوربية ـ تاليف سيدني دارك ـ ترجمة وتعليق محمد بدران ـ القاهرة

الحركة الروائية في اوروبا ـ تاليف الدكتور محمد غلاب

جغرافية اوروبا ـ تاليف توفيق سابق ومحمد مرسي أبوليل ـ القاهرة

التيارات المعاصرة في النقد الادبي للدكتور بدوي طبانة ـ القاهرة

تاريخ الادب الفرنسي في القرن العشرين ـ تاليف بيرهنري سيمون ـ ترجمة نبيه صقر ـ بيروت

شعراء رمزيون وشعراء معاصرون ـ ترجمة سعد صائب ـ بيروت

حضارة عصر النهضة ـ ترجمة الدكتور عبد الرحمن زكي

أدباء معاصرون ـ تاليف جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشي ـ بيروت

مقال الادب الجديد في فرنسا لسلامة موسى ـ المقتطف عدد مايو ١٩٥٢

الرومانطيقية في الادب الفرنسي ـ تاليف سولينيه ـ ترجمة احمد دمشقية ـ بيروت

نظرية الانواع الادبية ـ تأليف فانسان ترجمة الدكتور حسن عون ـ القاهرة

هذا العالم ـ تاليف الدكتورمحمدعبدالمنعم الشرقاوي والدكتورمحمود الصياد ـ الطبعةالثالثة ـ القاهرة

مدخل الى الادب ـ تاليف اميل فاكية ترجمة مصطفى ماهر ـ القاهرة

□ ■ □

التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث

الدكتور عفيف البهنسي

انتشر استعمال الحرف والخط العربي في التصوير الحديث والنحت بصورة واسعة وسريعة حتى أصبح من النادر أن ترى فنانا تجريديا عربيا لا يستعمل الخط العربي كصيغة أساسية لتجربته. ونحن في هذه الدراسة لا نحاول استعراض الطرائق التي لجأ اليها هؤلاء الفنانون الكتابيون، وسنكتفي بذكر أسمائهم في نهاية هذا البحث، ولكننا نريد أن نطرح بعض المسائل التي نراها ضرورية لتحديد مشروعية هذا الاتجاه الجديد الذي عم جميع الاقطار العربية.

وسنحدد هذه المسائل في نقطتين اثنتين :

١ ـ الابعاد التي تحدد أهمية الكتابة في الفن.
٢ ـ منطلقات المحاولات الراهنة في مجال الفن الكتابي.

١ ـ الابعاد التي تحدد أهمية الفن الكتابي :

من الخطأ أن ننظر الى تجربة الفنانين الكتابيين على أنها محاولة متسرعة لتحقيق فن عربي، ومن الخطأ أن نمضي بسرعة أمام هذه الظاهرة التي انتشرت بسرعة خلال السنوات الاخيرة، دون أن نوضح أبعادها التي تحدد أهمية التجربة التي يمارسها عدد كبير من الفنانين العرب المعاصرين.

ولعل أول بعد يمكن عرضه هنا هو **البعد التاريخي**.

منذ أن ظهر الفن في بلاد الرافدين وسورية وفي مصر القديمة، كانت التماثيل والصور قد ضمت كتابات مسمارية أو هيروغليفية، وكانت هذه الكتابات بحسب نظامها الفني أداة جمالية لا بد منها في تقويم العمل الفني واكماله، ومع أن هذه الكتابات كانت تحمل دلالات معنوية مفيدة، فان وجودها كان له دور فني هام، فهو ذو صفة زخرفية ثم هو يؤكد الطابع الابداعي في العمل الفني وبه يتميز عن الاصل الواقعي.

ومع أن فنون الصين واليابان والفنون البيزنطية فيما بعد، قد تبنت الصيغ الكتابية في الفن التشكيلي، فان الخط العربي تمتع بعد الاسلام باهتمام واسع وأصبح الفن الاكثر تعبيرا عن الجمالية الاسلامية. وأصبحنا نرى لوحات كتابية ضخمة على المنابر أو النوافذ نقشت أو حفرت بأنواع مختلفة

من الخطوط ،كما نرى نظيرا لها على ألواح القيشاني وعلى الزخارف الخشبية الداخلية ، مستقلة بذاتها أو مختلطة مع أنواع أخرى من الرقش العربي المجرد بانسجام تام ، حتى لتبدو أمام الجاهل بالعربية ، وكأنها عناصر مجردة متممة لعناصر الزخرفة النباتية أو الهندسية الاخرى •

وبلغ الفن الكتابي أوجه في الفن المغربي الاندلسي ، حيث بدت بعض الصيغ الكتابية مثل (لا غالب الا الله) بشكل فني زخرفي أبعدها عن أصولها الكتابية ومعانيها اللغوية • ثم ظهر الفن الكتابي في بعض الاعمال الشعبية أو في مقدمات بعض المخطوطات وفي رسوم الاحجيات والتعاويذ والسحر والرقى ، بل ان الاساليب الفنية المبتكرة التي كان يلجأ اليها الخطاطون والرقاشون لتصوير بعض الكلمات القرآنية لتعتبر من الاعمال الفنية الخارقة(١) •

لقد أصبحت الكتابة العربية من أهم العناصر الزخرفية في الفن العربي الاسلامي ، بل ان بعض المخطوطات أصبحت بما حفلت به من تنميق في الخط وتلوين في الزخارف والحواشي ، قطعا فنية كاملة يتناقلها الناس والهواة وتقتنيها المتاحف لقيمتها الفنية العالية • ثم ان المصاحف الشريفة لقيمتها الدينية القدسية كانت حافلة بأروع الخطوط والنقوش والألوان كمظهر للتكريم والتعظيم •

وكانت المخطوطات الفنية مظهرا من مظاهر قوة السلطة ورقيها الحضاري ، ويتجلى ذلك في اهتمام الملوك والسلاطين بهذا النوع من الفن الرفيع •

(١) انظر بعضا من هذه الكتابات في كتاب :
A. Khatibi et M. Sigelmassi : The Splandour of Islamic Calligraphy, Thomes and Hudson, 1976.

وثمة **بعد تعبيري** مرتبط بالخط بصورة عامة ، وهو الوظيفة الاساسية للكتابة ، فنحن ننقل أفكارنا عن طريق اللغة ونسجل ذلك عن طريق الكتابة • ولا يشترط في هذه الكتابة أن تكون منمقة، وان كان قول ابن العباس من أن (الخط الجميل يزيد الحق بيانا) • وهكذا فاننا نستطيع أن نميز بين الكتابة والخط الجميل ، من أن الاولى هي صيغة لتسجيل الالفاظ وان الثانية هي صيغ فنية ذات **مضمون معنوي** • أي أن الخط الجميل يتضمن **صورة** ذات شكل فني ، **ومعنى** فكري أو أدبي أو **قدسي**• شأنها في ذلك شأن جميع الصور الفنية التي كانت تخدم أغراضا محددة ، وانما اختلف الأمر بين الفن العربي وغيره لان هذا الفن قد رفض منذ بدايته التمثيل والتحديد النسبي وسعى نحو الاطلاق والتجريد • فاذا أردنا أن نعرض مسألة الشكل والمضمون التي تناولها علم الجمال دائما ، فاننا نراها هنا أكثر وضوحا ، لان لكل من العنصريين مقياساً ثابتاً ، فالشكل مرتبط بأنظمة الخطوط وأنواعها النمطية المعروفة ، والمضمون مرتبط بمعنى منطقي لغوي •

وهذا هو شأن الكتابات القرآنية والشعرية التي عرضت بخطوط نمطية جميلة ، وهي ضمن هذه الحدود الثابتة تخرج في الواقع عن **الفن** لكي تبقى ضمن حيز **الجمال** ، جمال التعبير والتنميق الذي يتطلب مهارة ومقدرة عليه في تطبيق أصوله وقواعده •

واذا نحن نظرنا الى الخط الجميل من خلال مفهوم الفن ، فاننا نرى الشكل يحتل المرتبة الاولى ، أما المضمون فهو متروك للتقويم الفكري أو الادبي•

ومع ذلك فان المضمون هنا ينفي عن الخط

العربي صفة التجريد المطلق التي استحوذت على الرقش العربي ٠

ومع ذلك فان جماعة(البعد الواحد)وشعارها الفن يستلهم الحرف ترى أن « **الحرف العربي والحرف عموما يمثل مدى عناية الفن المعاصر بالمضمون الفني (كقيمة) وليس (كمهارة) ٠٠ انه (قيمة)بمعنى كونه (شكلا ــ مضمونياً) »** ٠

إن مهمة الفنان اذن هي أن يتدخل في معالجة الشكل معالجة ابداعية ، وله في ذلك مجال واسع يمتد من تطبيق الانظمة النمطية الى ممارسة التشكيل الحر ٠

واذا كان تطبيق الخط التقليدي عملا أصيلا صرفا لان هذه الخطوط التي وصلت الى كمالها قد كونت الشخصية الفنية العربية ، فان الابداع والتفنن في تصميم الخطوط قد يخرج تماما عن الاصول التقليدية لكي يندمج ضمن الصيغ الفنية التجريدية ٠

ان الحديث عن البعد التعبيري يجرنا للبحث عن بعد آخر هو **البعد الجمالي** للخط العربي ٠

في كتاب كبير ظهر بالفرنسية والانكليزية بوقت واحد استعرض المؤلفان أهمية الخط العربي كفن قائم بذاته ، وتبين لنا من مطالعة هذا الكتاب وبعد الامعان في اللوحات الرائعة التي قدمها بطباعة أنيقة واخراج فني ، ان الخط العربي ظهر منذ نشأته كفن إبداعي ، وكان بامكان كل خطاط منذ ابن مقلة وابن البواب ومئات غيرهما أن يكون له أسلوبه الخاص ، بل ان كل كاتب أو « وراق » كان له خطه وذوقه يباري بجماله الوراقين الآخرين فيزوّقه ويجمّله ويلونه كما يحلو له ٠

والحق أن الخط العربي أخذ أنماطا ثابتة حدد قواعدها أبو حيان التوحيدي بقوله :

« والكاتب يحتاج الى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق ٠ والمحلى بالتحديق ٠ والمجمل بالتحويق ٠ والمزين بالتخريق ٠ والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق ، والمميز بالتفريق :

أما المجرد بالتحقيق فابانة الحروف كلها ، منثورها ومنظومها ، مفصلها وموصلها ، بمداتها وقصراتها ، وتفريجاتها وتعويجاتها ، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلجة ، أو تضحك عن رياض مدبجة ٠

وأما المراد بالتحديق ، فاقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها ، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها ، أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالاحداق المفتحة ٠

أما المراد بالتحويق فادارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة ٠

وأما المراد بالتخريق فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفرادا وأزواجا ، بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها ٠

وأما المراد بالتعريق فابراز النون والياء وما أشبهها ، مما يقع في اعجاز الكلمة مثل عن وفي وحتى والى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد٠

وأما المراد بالتشقيق فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي ٠ فان الشكل يصح ومعهما يحلو، والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية ٠

وأما المراد بالتنسيق فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية وحياطتها من التفاوت في التأدية ، ونفض العناية عليها بالتسوية ٠

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقا لا خلافا ٠

وأما المراد بالتدقيق ، فتحديد أذناب الحروف بارسال اليد ، وأعتمال سن القلم ، وإدارته مرة بصدره، ومرة بسنيه،ومرة بالاتكاء ومرة بالارتخاء، بما يضيف اليهما بهجة ونورا ورونقا وشذورا ٠

وأما المراد بالتفريق ، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ، وملابسة أول منها الآخر ، ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن مجامعا بالشكل الحسن ٠ »(٢)

وهذه الانماط من الخطوط كالكوفي والثلث والرقعي والديواني والفارسي ٠٠ الخ ترتبط في نظامها وتقويمها بروابط عضوية ، أي أن الجزء فيها مقياس لابعاد الكلمة ٠ وبتفسير آخر فان بناء الكلمة في الخط العربي يقوم على نظام « المودول » Modul أي الوحدة المقياس ، وهي النقطة في الخط العربي ، فارتفاع الالف في الرقعي، هو أربع نقاط رقعي ، وارتفاعها في النسخي هو ثلاثة من اليسار وثلاثة من اليمين تحتها ، وهكذا ٠٠

وهكذا تقاس امتدادات الاحرف وارتفاعاتها بعدد ثابت من النقاط ٠

هذا النوع من الخطوط المنمطة يمكن أن يكون أشبه بفن العمارة لارتباطه بأصول انشائية وتشكيلية لا يمكن تعديلها دون تعريض الحرف أو الكلمة الى الانهيار ٠ وهي مع ذلك مجموعة من الانظمة الفنية تذكرنا بالانظمة الكلاسيكية في الفن المعماري الاغريقي الدوري والايوني والكورنثي ٠

ولعل الخطوط الاخرى التي خرجت عن الانماط وأنظمتها الثابتةهيأقرب الى مفهومالفن الابداعي، وان كانت الخطوط النمطية لم تصل الى قمتها الا بعد مراحل متطورة من المحاولات الابداعية ٠

وسواء أكان الخط نمطيا كلاسيا أو كان ابداعيا حراً ، فانه يخدم المعنى الذي تكونت الكلمة منأجله٠ فالكتابة انما وجدت لنقل المعاني ٠ ونحن نراها هنا في قوالب مختلفة ولكن القالب النمطي يخدمالوظيفة بصورة أوضح وأكثر بلاغة وتكريما، بينما يسعى القالب الحر أن يخدم نفسه ، أي الصورة الفنية ، تاركا المضمون المعنوي لكي يذكي ويدعم هذه الصورة الفنية ٠

واستمر الخط النمطي يستعمل للدلالة على المعاني اللغوية بأشكاله الجميلة التقنية التي تعتمد على المهارة والدقة ، شأنه في ذلك التصوير الواقعي التقريري الذي يستعمل للتعبير عن الموضوع ذاته بحسب وضعه التاريخي أو التمثيلي ، بينما ظهر الخط المبدع الحر في الفن الحديث كعنصر تجريدي٠

وهكذا فان انصراف الفنانين المعاصرين عن الخط النمطي الكلاسي الى الخط الحر هو عمل ابداعي صرف يحمل في مضمونه قيمة اللغة العربية المكتوبة التي تربط بين الفنان وجمهوره برباط الاصالة ، وهي بذلك فن مسؤول يضع حدا لمجانية الفن المجرد الذي سيطر في أعمال الفنانين الحديثين٠

ان (القيمة) التي يضمنها الخط العربي ، وهي ما نسميه **بالبعد الروحي** والحضاري هو

(٢) رسائل أبي حيان التوحيدي ـ تحقيق د ٠ ابراهيم الكيلاني ص ٤٢ ٠

المخزون القومي الذي يستوعب في الكلام المكتوب جميع المعاني الروحية التي كثيرا ما تحدث عنها الفلاسفة والصوفيون ، كما يستوعب جميع المكتسبات الحضارية التي ترمز اليها اللغة العربية باعتبارها أكثر لغات العالم تطورا وغنى ٠

ويبتدىء البعد الروحي في الحرف قبل الكلمة ، ولجميع الحروف أبعاد خاصة ، وخاصة الألف «أول الحروف وأعظمها وهي الاشارة على الله الذي ألف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء » كما يقول سهل التستري الصوفي ٠

والميم هي رمز للرسول العربي محمد ، والميم عند المتصوفة هي الفرق بين الله ورسوله بين (أحمد) و (أحد) ٠ ولجميع الحروف رموز ذكرتها (أنا ماري شيمل) بتفصيل (٣) ٠

واذا كانت اللغة هي روح الامة ، فان الخط الجميل هو الفن المعبر بوقت واحد عن الافكار والألفاظ وعن شخصية الامة ومقوماتها الحضارية ٠ ولقد اهتم العرب بالخط الجميل أو القلم لان فيه المعرفة والعلم ٠ ويقول تعالى : « اقرأ وربك الأكرم الذيعلم بالقلم ، علم الانسان مالم يعلم٠»(البقرة ٢٨٢) ٠

والقلم عند ابن البواب (٤) « هو أفضل آلات الكتابة ، وقيل هو أول ما خلق الله تعالى وأمره ، وبدأ بذكره في الكتاب العظيم (ن ٠ والقلم وما يسطرون) فأبان تعالى أن الكتابة من أفضل الصنائع٠ وقال المأمون : « لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرنا بما لنا من أنواع الخط لشرفه ، فانه يقرأ بكل مكان ، ويترجم بكل لسان ويوجد مع كل زمان » (٥) ٠

ويقول أبو دلف العجلي « القلم صائغ الكلام ، يفرغ ما يجمعه القلب،ويصوغ ما يسكبه اللب»(٥)٠

والخط مجلبة خير لصاحبه ، فهو لسان اليد والعقل والكمال ٠ وهو يزيد الحق وضوحا ، وهو كما يقول ابن المقفع عن القلم « بريد العلم يخب بالخير ويجلي مستور النظر ، ويشحذ كليل الفكر ويجتني من مشقه ثمرة الغير والعبر » (٦) ٠

والخط يسجل أحداث الفكر والحضارة كما يسجل أنماط الابداع والفن ، وينتقل مع الزمان الى جميع الاجيال ، ويقول أبو حيان « خط القلم يقرأ بكل مكان وفي كل زمان ٠ ويترجم بكل لسان ولفظ اللسان لا يجاوز الآذان ، ولا يعم الناس بالبيان ، ولولا الكتاب لاختلفت أخبار الماضين وانقطعت أنباء الغابرين » (٧) ٠

وقال عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان « القلم شجر ثمرته اللفظ والفكر وبحر لؤلؤه الحكمة والبلاغة ، ومنهل فيه ري العقول الظامئة، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة (٨) » ٠

٢ ـ منطلقات المحاولات الراهنة في مجال الفن الكتابي ٠

ظهر الخط العربي كعنصر فني منذ عهد بعيد في أعمال الفنانين في العالم ٠ فنحن نذكر الكتابات

(٣) انظر العدد الثالث من مجلة فكر وفن ١٩٦٤ التي تصدر في همبورغ ـ المانيا ٠

(٤) انظر ـ جامع محاسن كتابة الكتاب ـ نشره د٠ صلاح المنجد بيروت ١٩٦٢ ص ١٤ ٠

(٥) الرسائل ص ٥٣ ٠

(٦) انظر الرسائل ص ٥٣ : وانظر في ذلك كله كتابنا علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي طبع بغداد ١٩٧٠ ٠

(٧) الرسائل ص ٥٢ ٠

(٨) الرسائل ص ٥٣ ٠

العربية الجميلة في بعض الاعمال الفنية الموجودة في صقلية والتي تركها لنا النورمان وبخاصة رداء روجر الثاني الذي يحوي شريطا كاملا من الكتابات العربية . ونذكر أيضا الكتابة العربية غير المقروءة التي تؤطر النحوت البارزة البرونزية على باب كنيسة القديس بطرس والتي كان قد صنعها فيلارتي منذ عام ١٤٢٥ (٩) . ثم دخلت هذه المحاولات في صميم الاتجاهات الفنية الغربية منذ بداية هذا القرن .

ويقف في مقدمة الفنانين العالميين الذين استمدوا من الخط العربي ، بول كلي Paul Klee الذي حاول تعلم الكتابة العربية ورآه سهلا نظراً لانه كان أعسرا يكتب باليد اليسرى ، ولقد ترك لنا لوحات وافرة بعد زيارته الى تونس تتضمن كتابات عربية وعبر عن آرائه في أهمية الصيغ الكتابية ، بل أنه يعتبر أول من استعمل الاحرف اللاتينية في التصوير (١٠) .

ومن أوائل المصورين الذين استفادوا من الكتابة العربية ، لويس نالارد Nallard الذي ولد في الجزائر عام ١٩١٨ وعشق الفن والخط العربي ومحمد نجاد Nejad الفرنسي النشأة والتركي الأصل . أما كارل هوفر Hoeffer الالماني فلقد استمد من الخط النسخي أجمل الصيغ التي لا تحمل مضمونا لغويا (٢) وحاول سينغيه Singier أن يجرد بعض الكتابات العربية في لوحاته . وقام ماسون Masson بعرض صيغ عربية سريالية (١٠).

وعندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير ، من أمثال محمود حماد وأدهم اسماعيل في سورية ، وجميل حمودي وشاكر آل سعيد وضياء عزاوي في العراق ، ووجيه نحله ولور غريب ورفيق شرف في لبنان ، وابراهيم الصلحي وشبرين في السودان ، وتوفيق عبد العال في فلسطين ، أما محمد راسم من الجزائر فانه المعلم الاول لبعث الرقش العربي في العالم العربي .

وتبدو هذه المحاولات على مستويات مختلفة الجدية ، وقبل أن نعرض أهمية هذه المحاولة لابد أن نجمل الملاحظات التي توجه الى الاعمال الفنية الكتابية بما يلي :

١ ـ استعمال الخط النمطي الجميل في اللوحة الفنية الذي يخرج هذا العمل عن صفته الابداعية ويدخل في الصفة الكتابية .

٢ ـ التأكيد على ايضاح المضمون اللغوي للكلمة ورسم كتابة مقصودة تشغل الناظر اليها أكثر من انشغاله بجمال الموضوع .

٣ ـ تطبيق الحرف العربي أو الكلمة العربية على صيغ غربية معروفة في الفن ، أو ادخال هذه الكلمات في مفاهيم المدارس الدارجة .

٤ ـ انتزاع الكتابة العربية من بيئتها الفنية الاصيلة التي عاشت فيها مع الرقش العربي أو التصوير الشعبي .

٥ ـ تقديم العمل الفني الكتابي ليخاطب الانسان الغربي وليس ليستجيب الى مفهوم الفن العربي .

هذه الملاحظات النقدية هي أكثر ما يجب تحاشيه

(٩) أنظر بحثنا (الخط العربي وأثره في نشر الجمالية العربية) في كتابنا الاسس النظرية للفن العربي طبع القاهرة عام ١٩٧٣ .

(١٠) أنظر كتابنا أثر العرب في الفن الحديث ص ٢٥٨ طبع دمشق ١٩٧٠ .

في الفن الكتابي لكي يأخذ هذا الفن صفته الابداعية الاصيلـة ٠

ان أهمية الكتابة في الفن تكمن في أنها محاولة **لتعريب الفن الحديث أو هـي محاولة لانقاذ الفن التجريدي من الصيغ المجانية التي لا معنى لها ٠**

والواقع أن محاولة التعريب تبقى ناجحة اذا استطاع الفنان تجنب الانزلاق في شباك المعاني اللفظية والصيغ النمطية كما أسلفنا ، ولكن هذه المحاولة لا يمكن اعتبارهـا الطريق الوحيد لتعريب الفن ، فهي كما يبدو طريقة سهلة تصل عند بعض الفنانين الى حدود التسلية ، ثم هي طريقة قد تجد مقاييسها الناجحة من خلال الكلمة وليس من خلال الموضوع الفني ، كما أن المهارة في التزويق قد تلعب دورا في انجاح اللوحة الفنية الكتابية ٠

وتبقى أهمية هذه التجربة في نظرنا في أنهـا المدخل الى تعريب الفن ، فلقد أصبحت العلامة الاولى لاتجاهات عـدد كبير من الفنانين يشعرون بضرورة تعريب فنهم ، وهم اذ دخلوا اليه من باب الكلمـة والكتابة العربية ، فهو دخول سهل ولاشك ، ولكنه صادق وصحيح ٠

ثم ان هذا الاتجاه الذي ظهـر غالبا في لوحـات التجريديين قد خلق ظرفا مناسبا لايجاد حلول لمشكلة التجريد الحديث الذي أوصل الفن الى العدم « أو لوقف الاستمرار في هدم العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي » على حد قول شاكر حسن ٠ واذا كان من الفنانين الغربيين من استعمل الاحرف اللاتينية مثل براك وبيكاسو في ملصقاتهما ، فان للحرف العربي دلالات قد لا يكون لها نظير في الاحرف الاخرى، وهذه الدلالات الصوفية والرمزية كثيرا ما تحدث عنها الفلاسفة ، بل ان القرآن الكريم كرّم بعض الحروف مثل النون ، وكهيعص ويس ٠٠٠ وكـان لمفسـري القرآن دور في تعظيم شـأن هــذه الحروف وبعض الكلمات ذات المعنى المطلق ٠

ثمـة مجموعة من الفنانين العراقيين تدارسوا مسألة الفن الكتابي فأقامـوا معرضا مشتركا عـام ١٩٧١ وأصدروا كتابا يتضمن بيانا ، وكان هؤلاء الفنانين هم شاكر حسن آل سعيد ، جميل حمودى ، عبد الرحمن كيلانـي ، محمـد غني ، ضياء عزاوي ورافع الناصري ٠

وقد تضمن هذا البيان : « وهكذا ٠ نجد أنفسنا اليوم ـ نحن لفيفا من الفنانين الذين يساهمون في ادخـال الحرف عبر أعمالهـم التشكيلية ، ملزمـين باقامـة معرض فني ووثائقـي باسم معرض البعد الواحد وتحت شعار (الفن يستلهم الحرف) ومن نقطة انطلاق تشكيلية بحتة ، مثمنين به هذا العنصر الفني الهام ، كجذر أصيل معبر عن روح حضارتنا وفلسفتها معا ، في أكثر جوانبها اشراقا (١١) » ٠

ويتحدث الاستاذ شاكر حسن عن معنى البعـد الواحد موضحاً أولا أن الحرف انما يستعمل (كقيمة تشكيلية بحتة) وليس (كبناء موضوعي مجرد) ، والقصد هو الكشف عن أهمية الحرف (كبعد) وليس (كموضوع) ٠ « ذلك لان القوام الحقيقي للحرف هو الحركة والاتجاه ، فان أمكن ظهوره كشكل مـا ، كمساحة ، فان بيئتـه الاساسية هو الخط أي أزل البعدين وإذن ، فالبعد الواحد (كفكرة) يقصد به

(١١) أنظر ـ شاكر حسن آل سعيد ـ البعد الواحد ص ١٢ طبع بغداد ١٩٧١ ٠

اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول الى معنى **الخط** (كقيمة شكلية) صرفة · (١٢)

ويحاول فائق حسن أن يوضح هذا القول : « **لا يهمني** في الحرف معناه الكتابي أي دلالته الرمزية **واللغوية** ، ولا اشارته الوهمية التصورية بقدر **ما يهمني** فيه ماهيته (كخط وحركة وايقاع) ، **وذلك**من حيث مكانته الشكلية في الفن المجرد · **فهو في** هذه الحالة مدخل الى الفن التجريدي ، لانه **بمثابة** أزل السطح التصوري ، فاذا أنت استهدفت **تجريد** السطح فسوف تصل عبر ذلك الى الخط · **أو** بمعنى آخر انني أؤمن بالخط من حيث كونه حركة وايقاعاً بمقدار ما أدرك أنه بحد ذاته معنى **تجريدياً** محضاً ، فهو (بعد) وليس (بعلامة) (١٣) » ·

ونستخلص من نظرية البعد الواحد ما يلي :

١ ــ استلهام الحرف في التصوير ، وهذا هو شعارها الذي وضعه جميل حمودي ·

٢ ــ الحرف في التصوير هو بعد وليس موضوعاً له معنى لفظي أو لغوي · هو بعد من حيث هو حركة واتجاه ولكنه بعد واحد لانه مجرد ، فاذا كان ثنائي البعد كان مسطحاً محدداً واذا كان ثلاثي البعد كان محجماً هندسياً ·

٣ ــ ان التصوير بالبعد الواحد أو تصوير الحرف هو عمل فني يقع في المكان ولكنه بحد ذاته زماني ، فهو فن مكاني في شكل زماني (١٤) ·

فالحرف بشكله التقليدي هو تجربة جاهزة سهلة للمشاهد ، ولكن الحرف بشكله الفني « مسار نحو لحظة مفقودة يترك خلال ذلك وجوده المكاني بينما يظل يمارس علاقته بالزمن الذي يوجد فيه · » كما يقول ضياء العزاوي (١٥) ·

٤ ــ ان ممارسة التصوير بالبعد الواحد هي ممارسة صوفية هي « استمرار غيبي لعقلية فنان متجاوز لذاته وواقعه النسبي في سبيل أن يستقصي أصوله من جذوره ، وأن يطور ابداعه عبر ثماره : عقليته فنان مؤمن وكوني (؟) (١٦) ·

٥ ــ لا بد من التمييز بين الشكل النمطي للخط والشكل المبدع ·

٦ ــ ان البعد الواحد هو فن تجريدي عربي يقوم على قيمة المضمون الذي يحل محل المجانية في الفن التجريدي الغربي ·

ان ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى أساسياً في تبرير استعمال الحرف وظهور الفن الكتابي العربي الحديث على الرغم من الطابع الصوفي والغيبي الذي يكتنف بعض التحليلات ·

الا أننا نرى في ذلك تفسيراً للعلاقة بين المبدع والمتذوق ، هذه العلاقة الحدسية التي لا تخضع لقوانين الادراك المجردة ، بل هي تبقى مختلطة مع روابط روحية ·

ولكن السؤال الذي لا بد من طرحه مرة ثانية

(١٢) نفس المرجع ص ٢٣ ·
(١٣) نفس المرجع ص ٤٠ ·
(١٤) نفس المرجع ص ٨٦ ·
(١٥) نفس المرجع ص ٩٦ ·
(١٦) نفس المرجع ص ٨٨ ·

هل يقوم الفن العربي الحديث على الحرف والكتابة فقط ، ان محاولات الفنان شاكر حسن تبين أنه يسير في نطاق اليقين من أن مفهوم البعد الواحد هو مفهوم للفن العربي الحديث (١٧) ٠

(١٧) أنظر كتابه الحرية في الفن طبع بغداد ١٩٧٤ ٠

ونحن ما زلنا نراه بديلا لمفهوم التجريد الحديث ٠ فهو فن مرتبط بالمتذوق برباط قديم عريق ، وهو قادر بذلك أن يرتفع بالمتذوق في العصر الحديث الى مستوى التشكيلات الابداعية دون الشعور بالغرابة والتفاهة ، وهو بعد ذلك كله شكل ناجح من أشكال محاولات تعريب الفن وربطه بالعصر ٠

* * * *

ملحــــق

بعض الفنانين الذين مارسوا التجربه الكتابية في الفن العربي الحديث

- ابراهيم الصلحي (السودان ١٩٣٠)
- أدهم اسماعيل (سورية ١٩٢٣)
- أحمد شرقاوي (المغرب ١٩٣٤)
- تركي حسين علوان (العراق ١٩٤٥)
- توفيق عبد العال (فلسطين)
- ثريا أحمد النواب (العراق ١٩٤٥)
- جميل حمودي (العراق ١٩٢٤)
- جمال السجني (مصر ١٩٢٥)
- خليفة التونسي (ليبيا ١٩٤٨)
- رفيق شرف (لبنان ١٩٤٠)
- حسين معدي (لبنان)
- رافع الناصري (العراق ١٩٤٠)
- سامي برهان (سورية ١٩٢٩)
- سعيد عقل (لبنان ١٩٤٢)
- سلوى روضة (فلسطين)
- سليمان عباس الدليمي (العراق ١٩٤٥)
- شاكر حسن آل سعيد (العراق ١٩٣١)
- صبحية بشارة (الكويت ١٩٤٨)
- ضياء عزاوي (العراق ١٩٣٩)
- عادل الصغير (لبنان)
- عبد الحميد عمار (تونس ١٩٤٧)
- عبد الله الحريري (المغرب ١٩٤٩)
- عبد الله سالم (الكويت ١٩٤٣)
- عبد الله الانصاري (الكويت ١٩٣١)
- علي العباسي (ليبيا ١٩٤٨)
- عيد يعقوبي (سورية ١٩٣٤)
- علي العباني (ليبيا ١٩٤٦)
- فائق حسن (العراق ١٩١٤)
- قتيبة الشيخ نوري (العراق ١٩٢٢)
- لطيفة التجاني (المغرب ١٩٤٦)
- لور غريب (لبنان)
- محمد راسم (الجزائر ١٨٩٦)
- محمد تمام (الجزائر ١٩٠٥)
- محمد غانم (الجزائر ١٩٢٥)
- محمد خده (الجزائر ١٩٣٠)
- محجوب الفيل (السودان ١٩٤٥)
- ميشيل عقل (لبنان)
- محمود حماد (سورية ١٩٢٣)
- مديحة عمر (العراق ١٩٢٤)
- محمد الحسن الداغستاني (سورية ١٩٣٩)
- محمد غني (العراق ١٩٢٩)
- محمد حميدي (المغرب ١٩٣٨)
- محمد السرغيني (المغرب ١٩٢٣)
- محمد الغرباني (تونس ١٨٨٨)
- ناجي عبيد (سورية ١٩٢٨)
- وجيه نحلة (لبنان)
- اسماعيل شبرين (السودان)

السينما السورية من ١٩٤٦ إلى ١٩٦٣

فتيح عقله عرسان

١ ـ السينما السورية بعد الاستقلال

في السابع عشر من نيسان عام ستة وأربعون وتسعماية وألف تحررت سوريا ولاول مرة منذ ما يزيد على أربعة قرون ونيف من قبضة الاحتلالين العثماني والفرنسي الذين أنهكا قواها واستنزفا خيراتها وطاقاتها · خرجت سوريا الى الحياة الحرة الكريمة مستنفذة الخيرات ، خائرة القوى ، فقيرة مدقعة في كل مجال · استنفذت فرنسا كل قدرة وطاقة لدى هذا القطر ووظفتها لصالحها وفي خدمتها خلال حربها مع القوات النازية ، خاصة وان فرنسا بكاملها احتلت من قبل الالمان في بداية الحرب العالمية الثانية ، لذلك كان من البديهي أن تتجه لاستثمار خيرات وطاقات البلدان التي تستعمرها في تلك الحقبة ، وقطرنا العربي السوري واحد من بين المستعمرات الفرنسية التي نهبت واستنزفت واستثمرت طاقاتها وخيراتها ·

لقد واظبت سوريا طوال فترة الحرب العالمية الثانية وعلى مدى عشرين عاماً قبلها على النضال المستمر والدؤوب للحصول على الاستقلال الوطني وطرد الغزاة المستعمرين ، ولما تحقق لها ذلك بعد الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٦ حيث خرجت فرنسا من هذه الحرب منهوكة القوى خائرة العزائم، في هذه الظروف حصلت سورية على الاستقلال الوطني ، حصلت عليه بعد أن سلبت كل شيء ، خرجت الى الحياة الجديدة بدون اقتصاد وبدون أي رصيد ·· فاقتصادها مدمر ورصيدها لا شيء سوى أبناءها ، لذلك بدأت من الصفر وأخذت تبني نفسها كغيرها من الدول التي نكبت خلال الحرب العالمية الثانية ونتائجها ·

أردت من هذا الاستعراض البسيط أن أصل الى حقيقة أساسية وهامة تقول ان السينما الوطنية في سورية لم تكن بأحسن حالٍ من القطاعات الاخرى بعد الاستقلال ، وذلك لأن كل تطور في أي مجال وفي أي ميدان مرتبط وبشكل مباشر بالاقتصاد ، واذا كان اقتصاد أي بلد محطماً ومنهاراً فان قدرة هذا البلد ستبقى محدودة ، وسيبقى عاجزاً عن القيام بأي مشروع أو أي انتاج اذا لم يعمل أولا وقبل كل شيء على بناء اقتصادوطني متين وثابت ·

فالسينما السورية بعد الاستقلال بقيت محدودة الانتاج ، باهظة التكاليف خاسرة في معظم الاحيان نظرا للتخلف العام الذي أصاب القطر والكوارث المادية التي لحقت بالسينمائيين الذين قاموا بمشاريع انتاج أفلام في تلك الفترة. ولعل ماجاء في التمهيد لكتّاب قصة السينما في سورية يعطينا صورة عن واقع العمل السينمائي خلال حقبة طويلة من الزمن فقد ورد ما نصه « ان السينما كما سميت فيما بعد كانت كارثة للذين أرادوا استثمارها وجني الاموال الطائلة منها في مدة قصيرة ، لانها لم تكن لتشبه وسائل الاستثمار الاخرى ، فهي تحتاج الى دراية وخبرة ودقة فائقة في العمل ، وبسبب من عدم توفر هذه المزايا لدى المستثمرين كانت الصالات المجهزة بهذه الآلة الخطرة تحترق الواحدة تلو الاخرى في حلب ودمشق والمدن الاخرى في سورية ، وتسبب افلاس المستثمرين الجشعين الذين لم يراعوا الشروط المتطلبة لاستثمار هذه البدعة، وكان جل ما يبتغون هو الربح العاجل من أقرب طريق ، ويلحق بهم الابرياء أصحاب الحوانيت والمنازل القريبة من صالاتهم التي كانت تحترق هي أيضاً» (المرجع قصة السينما في سورية ص ٥) .

هذا ولم يبدأ الاهتمام الفعلي بالسينما والالتفات اليها الا في مطلع الخمسينات حيث قام الجيش بشراء بعض الاجهزة والمعدات السينمائية وافتتح ستوديو تصوير سينمائي سنتحدث عنه بعد أن نقوم باستعراض شامل للانتاج السينمائي وواقع السينما في سنوات الاستقلال الوطني .

في الوقت الذي حصلت فيه سوريا على استقلالها الوطني كان يوجد في القطر شركة سينمائية تدعى الشركة السورية للانتاج ، قامت بانتاج فيلم « ليلى العامرية » بالاشتراك مع لبنان ومصر ولن نعود هنا للحديث عن هذه الشركة وانتاجها لكوننا تحدثنا عنه في القسم الاول من هذه الدراسة والمنشورة في العدد (٧٠) من مجلة الموقف الادبي . أما النشاطات السينمائية الاخرى في هذه الفترة فكانت استمراراً لما كان موجوداً من انتاج قبل الاستقلال ، الا ان الشيء الجديد الذي حدث بعد الاستقلال هو اهتمام الدولة وتشجيعها للعمل السينمائي في هذا القطر . ولكي لا ندخل في حديث عام قد نبتعد فيه عن الهدف الاساسي من هذه الدراسة ، نقوم باستعراض الوضع السينمائي في سورية في سنوات ما بعد الاستقلال وحتى عام ١٩٦٣ حيث قامت ثورة الثامن من آذار ووضعت بداية جديدة لصناعة سينمائية متطورة وجادة في هذا القطر .

تقنية نزيه الشهبندر وفيلمه نور وظلام عام ١٩٤٨

ولد الشهبندر في دمشق عام ١٩١٠ ، بدأ حياته عامل كهرباء لدى أحد الكهربائيين في المدينة، وتعرف على السينما من خلال قيامه باصلاح بعض الاجهزة والادوات والمعدات السينمائية في مكان عمله ، حيث كان يقوم باصلاح أجهزة العرض السينمائية في دور السينما بدمشق .

من خلال هذا العمل بدأ يهتم بالسينما ويوليها جل اهتمامه ، وقام خلال عمله باستصناع عدد من القطع التقنية التي أسهمت في تطوير أجهزة العرض السينمائية ،واستصنع قوس كهربائي « آرك » أسهم فيما بعد في اكتشاف الصوت وتوظيفه في العمل السينمائي . وبعد اكتسابه خبرة جيدة في العمل السينمائي في صالات العرض

بدأ الفرنسيون بالتعاون معه والاستفادة من خبراته في بعض الاعمال التقنية البحتة في السينما ، وعمل خلال تلك الفترة متنقلا بين دمشق وبيروت .

وعندما أحضر الفرنسيون أول جهاز لعرض الافلام الناطقة قام الشهبندر بدراسة هذا الجهاز دراسة كاملة ودقيقة أثناء عرض أول فيلم ناطق في سوريا « أنشودة الفؤاد عام ١٩٣٢ » . وفي حديث له مع منتج هذا الفيلم عرف أن مشكلة تسجيل الصوت هي المشكلة الاولى بالنسبة للافلام في تلك الفترة ، وذكر له المنتج انه اضطر لدفع مبلغ ٣ دولارات عن كل متر وذلك كرسم تسجيل الصوت على الشريط السينمائي في فرنسا ،وبعد سلسلة من التجارب قام بها الشهبندر دامت أربع سنوات من عام ١٩٣٢ ــ ١٩٣٦ تمكن من ايجاد طريقة لتسجيل الصوت على الشريط السينمائي ، وانتقل بعد ذلك الى القاهرة للعمل هناك ، الا أنه لم يقم طويلا فيها اذ عاد الى دمشق وقام بانتاج أول فيلم ناطق له باسم « نور وظلام عام ١٩٤٨ ».

كتب سيناريو هذا الفيلم محمد شامل وعلي أرناؤوط ، مثل فيه المطرب رفيق شكري ،والممثلة ايفيت فغالي وأنور البابا وحكمت محسن . أما نزيه الشهبندر فقام بدور المنتج والمخرج والمصور ومهندس الصوت وعامل الطبع والتحميض والمونتاج .. الخ ..

كل ذلك العبء قام به وحده نتيجة لعدم توفر الاخصائيين والفنيين في تلك الفترة ، وتمكن الشهبندر من عرض فيلمه في جميع أنحاء القطر العربي السوري ولبنان وفي المهجر ، وكانت وارداته لا بأس بها ، وبالاضافة الى ذلك قام بتصوير عدد من الافلام الدعائية والاعلانات التجارية ، وادخل تحسينات جيدة على الاستوديو الذي يملكه منذ تلك الفترة والى الان .

بعد هذا الفيلم لم يعد الشهبندر الى مزاولة الانتاج السينمائي واكتفى بعمله في الاستوديو مقتصرا على تصوير اعلانات ودعايات لافلام قصيرة مختلفة الى جانب عمله في صيانة الاجهزة والالات السينمائية ، ولا يزال مواظبا على عمله في الاستوديو الذي أنشأه عام ١٩٤٧ والكائن في صالة الهبرا القديمة الواقعة في منطقة باب توما بدمشق .

أحمد عرفان أول سينمائي سوري متخصص

ان اهتمام أحمد عرفان وميوله السينمائية لم يأتيا بشكل عفوي ولا بالصدفة ، بل كان لذلك جذور عميقة ، فاثناء دراسته في حلب كان يصطحبه والده الى صالات العرض السينمائية لمشاهدة الافلام التي كان والده مغرما بها ، وتفتحت عيناه على موجة أفلام طرزان ما شابهها من أفلام في مطلع الثلاثينيات من تاريخ السينما ، من هنا تكونت ميوله وحبه للسينما منذ الصغر .

وقبيل الحرب العالمية الثانية سافر الى فرنسا للتخصص في التصوير السينمائي هناك ، وما أن وصل الى باريس عام ١٩٣٩ حتى نشبت الحرب واحتل النازيون فرنسا وبدأ يرزح كالفرنسيين تحت وطأة الاحتلال النازي وثقل الحياة وعبئها ، وبقي عرفان في فرنسا حتى أنهى دراسته النظرية وحصل على اختصاص في التصوير السينمائي وقام باجراء التدريبات العملية في كل من ايطاليا ومصر حيث شارك في فيلم « ليلى بنت الاغنياء » عام ١٩٤٦ في مصر ، وبعد سلسلة من الجولات والتنقلات بين سوريا ومصر وفرنسا دامت أربع سنوات من عام ١٩٤٥ــ١٩٤٩ عاد الى سوريا خلال الحرب العربية

الاسرائيلية عام ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩ ، وشدت الحرب اهتمامه ففكر بانتاج فيلم حربي عن بطولات الجيش السوري في هذه الحرب وقام فعلا بانتاج فيلم « الجيش السوري في الميدان» عام ١٩٤٩ بمساعدة وحدات من الجيش قامت بعمليات هجوم واقتحام بالذخيرة الحية ليتمكن من تصوير فيلمه بشكل واقعي وطبيعي ، واستفاد أيضا من بعض اللقطات الحربية في الافلام المصرية التي انتجت في تلك الفترة عن الموضوع نفسه على الجبهة المصرية ، وحصل ذلك عندما كان يقوم بتنفيذ العمليات الفنية لفيلمه في ستوديوهات مصر نظرا لعدم توفر الاجهزة والمعدات اللازمة لذلك في سوريا ٠

هذا وقد لاقى أحمد عرفان صعوبات كبيرة عند عرض الفيلم لاول مرة ، الا أنه تمكن من التغلب على هذه الصعوبات وعرض فيلمه في عدد من الصالات على أساس نسبة مئوية ، وكانت النتيجة أن حقق له عرض الفيلم أرباحا بلغت ١٢ ألف ليرة سورية عدا أرباح مستثمري صالات العرض الذين عارضوه ووقفوا في وجهه في بداية الامر بهدف أخذ الفيلم وعرضه لحسابهم الخاص في صالاتهم ، وتجلى ذلك في طبيعة العروض التي قدمها مستثمرو الصالات لشراء الفيلم اذ دفعوا ثمناً له مبلغ /١٥٠/ ليرة سورية فقط مائة وخمسون ليرة سورية ولم يزد أحدا على هذا العرض مما اضطر المنتج الى التفكير بالعرض على أساس النسبة المئوية كما ذكرنا آنفا وتم له ذلك فعلا ٠

في عام ١٥٩٠ أنشأ عرفان شركة سينمائية في حلب أطلق عليها اسم « شركة عرفان وخالق » قامت بانتاج فيلم « عابر سبيل » في نفس العام ، قام باخراج الفيلم وتصويره أحمد عرفان ، واشترك في تمثيله المطرب نجيب السراج والممثلة هيام صلاح وسلوى الخوري وظريف صباغ ،وصور في مناطق مختلفة من سوريا ولبنان ٠ وعرض هذا الفيلم في مدينة حلب ثم انتقل بعد ذلك الى كافة المدن السورية ، وبعد ذلك توقفت الشركة عن الانتاج ، وبقي أحمد عرفان ينتج أفلاما اعلانية ودعائية قصيرة لصالح الجهات الرسمية ولشركات العربية والاجنبية في داخل القطر العربي السوري وخارجه ٠

أعمال يوسف فهده في الميدان السينمائي

يعتبر يوسف فهده أحد أهم السينمائيين التقنيين الذين عملوا في الميدان السينمائي في الخمسينيات والذين استمروا في عملهم الى الان ، فقد بدأ عمله في عام ١٩٥١ حيث أسس مخبرا سينمائيا في مدينة دمشق وجهزه بأجهزة تحميض وطبع وتسجيل ، وقام باخراج عدد من الافلام القصيرة في تلك الفترة بين عامي ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ أخرج فيلمين ملونين قياس ١٦ مم أحدهما عن دمشق والثاني عن اللاذقية ، والفيلمين محفوظين في مديرية السياحة في دمشق ٠ وبتكليف من مديرية الدعاية والانباء قام باخراج وتصوير فيلم دعائي عن معرض فني مدرسي قام به طلبة من مدارس دور المعلمين بدمشق عام ١٩٥٤ ٠ وفي نفس العام قام باخراج فيلم « زياد » تحدث فيه عن دار حماية الاحداث بدمشق تم انتاجه لصالح وزارة العدل السورية وعرض في مؤتمر حماية الاحداث الذي أقيم تحت رعاية منظمة اليونيسكو في القاهرة آنذاك ٠

أما العمل الهام الذي قام به يوسف فهده في عام ١٩٤٥ فهو اكتشافه طريقة جديدة لتصوير أفلام سينماسكوب دون اللجوء أو الاستعانة بعدسة

شركة فوكس القرن العشرين ، وتمكن بعد هذا الاكتشاف من تصوير فيلم بنفس الطريقة عرضه في سينما روكسي بدمشق واستخدم أثناء العرض تركيبا خاصا لعدسة عرض أفلام السينماسكوب أثناء التصوير • ونتيجة لضيق الحال وعدم توفر الشروط الصحية للاستمرار بالعمل السينمائي في سورية اضطر للسفر الى لبنان عام ١٩٥٥ حيث أقام هناك مدة سبع سنوات أخرج خلالها فيلمين طويلين وفيلم ثالث قصير • أما الفلمان الطويلان فهما « لم تشرق الشمس عام ١٩٥٨ » وهو أول فيلم طويل قام باخراجه وشارك في كتابة قصته السينمائية ، وقد مثل هذا الفيلم لبنان في مهرجان موسكو الدولي في آب عام ١٩٥٩• والفيلم الثاني « في الدار غريبة » فيلم طويل أسود ـ أبيض يمتاز عن الانتاج الاول بالنضج في العمل والاختيار الموفق للقصة السينمائية التي تعتبر أساس النجاح العمل أو فشله • أما الفيلم القصير فكان عن لبنان واسمه « في ربوع لبنان » صور بالالوان يتحدث فيه عن جمال لبنان وطبيعته الخلابة ، هذا وقد عاد يوسف فهده الى سورية عام ١٩٦٢ وأخرج فيلما وثائقيا عن الفنون التطبيقية في سورية بتكليف من وزارة الثقافة والارشاد القومي ، واستمر في العمل السينمائي في سورية بعد انشاء المؤسسة العامة للسينما ـ القطاع العام لسينمائي ـ وعمل في عام ١٩٧٥ مديرا فنيا لمعمل تحميض وطبع الافلام الملونة الذي استوردته المؤسسة العامة للسينما حديثا والذي بدأ انتاجه في عام ١٩٧٦ •

ظهور السينما في الجيش

بعد سلسلة من التجارب العملية المريرة للسينمائيين السوريين في ميدان العمل السينمائي توجهوا الى الدولة، وحاولوا أن يلفتوا انتباه السلطة الى دور السينما وأهميتها في الاعلام والتوجيه والاقتصاد ، الا أن أحدا لم يعر هذا الحديث أي اهتمام قبل الاستقلال ، ولا في السنوات الاربع التي تلت الاستقلال الوطني لسورية •

مرة أخرى عاد السينمائيون وأثاروا موضوع السينما وأهميتها ، ولم يتركوا مجالا من المجالات الا وعملوا فيه من أجل السينما ولم يتركوا باباً من أبواب الدولة الا وطرقوه ، ولا مسؤولا من المسؤولين الا وتحدثوا اليه بهذ الشأن، ولم تستجب أية من الجهات المدنية على الاطلاق علما بأنه كان هناك عمل سينمائي في وزارة الزراعة بدأ عام ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ عندما اشترت هذه الوزارة بعض الاجهزة وبدأت بتصوير أفلام ارشادية للمزارعين ، وكذلك وزارات الصحة والتربية والشؤون الاجتماعية والعمل ، وتبع ذلك وزارة الدفاع ، الا أن أحدا من هؤلاء لم يفكر بالقطاع العام السينمائي في القطر، وكانت الالتفاتة الوحيدة آنذاك هي اهتمام وزارة الدفاع بالسينما نظرا لمعرفتها بأهمية الافلام الاعلامية والتعليمية والدعائية وغير ذلك في مجالات الانتاج السينمائي التي تخدم أهداف الجيش في كافة المراحل والمجالات •

انطلاقا من هذه القناعة التي تكونت لدى عدد من المسؤولين العسكريين في وزارة الدفاع اندفعوا للعمل على ايجاد سينما عسكرية في القطر تخدم أغراض الجيش وأهدافه• وفعلا تقرر في عام ١٩٥١ تأسيس فرع للتصوير السينمائي في الجيش السوري ، وشكلت لجنة مؤلفة من رشيد جلال ، أحمد عرفان وسفير سوريا في فرنسا آنذاك قامت

بجولة فنية بتاريخ ١٩٥٤/١٢/٢١ الى كل من فرنسا وانكلترا والمانيا بغرض شراء أجهزة ومعدات تصوير سينمائي لصالح الجيش ، ورصد لهذه الغاية مبلغ /١٢٠/ ألف ل.س مائة وعشرون الف ليرة سورية فقط، وقامت اللجنة بجولة دامت أربعة شهور شملت البلدان المذكورة ، ووجدت أن المبلغ المعتمد لشراء الاجهزة والمعدات لا يكفي وطلبت من وزارة الدفاع زيادة الاعتماد الا أن الطلب رفض واضطرت اللجنة أخيرا الى شراء الاجهزة الضرورية واللازمة لتصوير الافلام الاخبارية القصيرة فقط وضمن حدود المبلغ المعتمد • وكانت الخطة الانتاجية تتطلب انتاج فيلم اخباري قصير مرة واحدة كل اسبوعين ، لذلك تم شراء أجهزة رخيصة وخفيفة ومجربة ، ونتيجة للاوضاع السياسية الداخلية المتقلبة والغير مستقرة في سورية تأخر منح الاعتمادات لجلب الالات التي تقرر شراؤها من عدد من الشركات المختلفة في البلدان التي أوفدت اليها اللجنة حتى عام ١٩٥٥ • وفي نفس العام وردت الى القطر معدات التركيب واللف من فرنسا وآلات التحميض والطبع والموفيولا من المانيا • وتم استئجار منزل عادي في أحد أحياء دمشق ـ الميدان ـ وضعت فيه الاجهزة وبوشر باصدار الجريدة الاخبارية النصف شهرية بعد وصول كافة المعدات والاجهزة التي تم شراؤها وتشغيلها بشكل طبيعي تماما ، ولاستدراك نواقص الاستوديو السينمائي الجديد وصيانته تم استدعاء المهندس محسن سابو من مصر وطلب اليه الاشراف على صيانة الاجهزة ، وكلف فيما بعد بصنع جهازين كبيرين للتحميض في معامل الدفاع بدمشق ، وبالاشراف على انشاءات الاستوديو السينمائي الذي تقرر انشاؤه في حرستا وتجهزه باللوازم ثم الاشراف العام على النواحي التكنيكية في المخبر ، هذا وفي عام ١٩٥٩ بوشر ببناء الاستوديو في حرستا وفي ١٩٦١/٨/٥ نقل المخبر بكامل معداته الى هذا الاستوديو وأصبح من الضروري تدارك واستكمال المعدات والاجهزة اللازمة التي تتناسب مع هذا الاستوديو والتي تمكنه من انتاج أفلام طويلة ، ولهذا الهدف تم تعيين كافة السينمائيين الراغبين والملمين بالعمل السينمائي والهواة في هذا الاستوديو للافادة منهم وتشغيلهم في العمل السينمائي في تلك الفترة • وبذلت جهود كبيرة ومخلصة لتطوير هذا الاستوديو وتمكينه من انتاج أفلام طويلة الى جانب الافلام الاخبارية والاعلامية والجريدة الناطقة التي كان يصدرها مرتين في الشهر ، تلك الجريدة التي كانت تصدر بطول ٣٠٠ متر وبانتظام من كل خمسة عشر يوما وكان يطبع منها عدة نسخ توزع على الصالات السينمائية في المدن السورية ليصار الى عرضها في وقت واحد•

وعن الجريدة السينمائية الاخبارية ورد في قصة السينما السورية مايلي « وتوسعت أعمال الجريدة الاخبارية المصورة من النطاق الداخلي الى النطاق الخارجي الواسع اذ أمكن عقد اتفاقات مع مؤسسات اجنبية لتبادل الافلام الاخبارية ، فكان يرد الينا الكثير من مناظر الحوادث التي كانت تجري في أوربا من ثقافية وعلمية ورياضية وسياسية تعرض مع الاخبار المحلية بعد تسجيل التعليق باللغة العربية مما جعل فيلمنا الاخباري ممتعا حقا ، وروعي في ارسال الافلام من هنا أن تعبر عن قضايانا القومية وأن تنهض بالدعاية لبلادنا من الوجهة السياحية» (قصة السينما في سورية ص ٧٣) رشيد جلال)•

وتجدر الاشارةهنا الى أن وجود هذا الاستوديو سد فراغا كبيرا بالنسبة للانتاج السينمائي في هذا القطر وأفاد كثيرا في مجال العمل السينمائي بحيث أمكن تصوير كافة المواضيع والاحداث الاعلامية والاخبارية التي مرت على هذا القطر خلال أعوام طويلة • وفي السنوات الاخيرة أنتج هذ الاستوديو فيلما روائيا طويلا « حتى الرجل الاخير » اخراج أمين البني ، وعددا من الافلام الحربية القصيرة قام بتصويرها مخرجين شباب عملوا في هذا الاستوديو خلال خدمتهم الالزامية والاحتياطية ، واتسعت دائرة العمل السينمائي بالنسبة لهذا الاستوديو حتى أصبح يغطي كل نشاطات ومتطلبات القوات العسكرية من الافلام المختلفة •

دائرة السينما في وزارة الثقافة والارشاد القومي عام ١٩٥٨

بتاريخ ١٩٥٨/٢/٢٢ أعلن لاول مرة في تاريخ العرب الحديث عن قيام وحدة بين مصر وسوريا ، وظهرت الى الوجود الجمهورية العربية المتحدة • وحتى ذلك التاريخ لم يكن في سوريا أي وزارة تعنى بشؤون الثقافة، في حين أن مثل هذه الوزارة كانت موجودة في مصر آنذاك • وبعد قيام الوحدة كان من الطبيعي أن تبرز الى الوجود وزارة تعنى بهذه الشؤون ، وظهرت فعلا ولاول مرة في سورية وزارة الثقافة والارشاد القومي عام ١٩٥٨ واسندت اليها كافة الامور الثقافية والتوجيه القومي ومن بين مهامها وظائفها كان تبني السينما والاشراف عليها فعمدت فورا الى انشاء دائرة سينمائية ضمن الوزارة سميت ب « دائرة السينما » وذلك نظرا لعدم وجود قطاع سينمائي عام يعنى بهذه الامور ويرعاها ، وكلف برئاسة هذه الدائرة آنذاك المخرج والناقد السينمائي صلاح دهني الذي تخرج من فرنسا عام ١٩٥٠ بعد أن تخصص في الاخراج والنقد السينمائي ، كما شكلت لجنة في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية سميت بلجنة السينما عام ١٩٥٥ مهمتها دراسة واقع العمل السينمائي ووضع توصيات واقتراحات بغية دفع العمل السينمائي وتنظيمه وتنشيطه في سوريا ، وهذه اللجنة هي أول من أوصى بوجوب احداث مؤسسة للسينما في سورية في تلك الفترة•

وكان أمرا طبيعيا أن تباشر الدائرة عمليات البحث عن الكادر الفني اللازم للعمل السينمائي من جهة ، وتأمين أجهزة ومعدات سينمائية لتباشر الانتاج السينمائي وفق المهام المسندة اليها في تلك المرحلة والتي تلخصت في نشر الثقافة السينمائية وتأسيس مكتبة للافلام ومن ثم القيام بانتاج أفلام طويلة وقصيرة ، ولتحقيق هذه المهام اضطرت الدائرة للعمل على محورين الاول العمل على ارسال عدد من الشباب الهواة للتخصص في مختلف فروع العمل السينمائي لتهيئة الكادر الفني الذي تفتقر اليه السينما في هذا القطر • وفعلا تم ارسال عدد من الشباب تخصصوا في الاخراج والتصوير السينمائي من مصر وعدد من الدول الاوروبية وعادوا عام ١٩٦٣ ، ولكي لا يتوقف العمل في الدائرة وجد المسؤولون فيها ضرورة العمل على محور آخر تمثل بالتعاقد مع خبراء واختصاصيين سينمائيين محليين وأجانب ، ولهذا الغرض تم التعاقد مع مخرج ومصور يوغسلافيين ، وبدأت الدائرة بانتاج أفلام ثقافية قصيرة عن مناظر سورية وآثارها وحياة شعبها وتقدمها الاقتصادي

والعمراني . فانتجت هذه الدائرة عددا من الافلام القصيرةأخرجها المخرج اليوغسلافي يوشكو وصورها توميسلاف بنتر بكاميرا اريفلكس ٣٥مم وأهم هذه الافلام :

دمشق الخالدة ملون اخراج بوشكوفوتشينيش

الشاهد الوحيد« أرواد» ملون « «

الوان من الجمال ملون « « «

قصة المدينتين أسود ـ أبيض « « «

أسرار الجبال « « « «

كما قام صلاح دهني رئيس الدائرة باخراج فيلمين اخباريين .

الاثار العربية في سورية ملون

الماء والجفاف أسود ـ أبيض

وأخرج يوسف فهده فيلم « الفنون التطبيقية في سورية » ملون لصالح هذه الدائرة واتسمت هذه الافلام بالطابع الاخباري البحت وعرضت في معظم صالات القطر العربي السوري وعرضت على المسؤولين أيضا بهدف اثارة اهتمامهم بالسينما والتفاتهم اليها لدعمها ورعايتها والاهتمام بها بشكل أكثر .

ومن الجدير بالذكر أن سورية اشتركت لاول مرة في مهرجان عالمي للسينما عام ١٩٦٢ بفيلم « دمشق الخالدة » في مهرجان برلين الثاني عشر للافلام القصيرة ، وقد كانت هذه الدائرة بمثابة حجر الاساس للمؤسسة العامة للسينما التي أنشئت في القطر عام ١٩٦٣ بعد قيام ثورة الثامن من آذار ، والتي اعتبرت أساسا لوجود صناعةسينمائية متطورة في هذا القطر تترافق مع معطيات الثورة وأهدافها ومعطيات العصر وخصائصه .

الشاعر أحمد الصافي النجفي

في رحلة التشرد والاغتراب

عيسى فتوح

كلما مررت بمقهى « الهافانا » بدمشق ، تذكرت وجه الشاعر أحمد الصافي النجفي الذي غاب عنا الى الأبد يوم ١٩٧٧/٦/٢٧ في بغداد ، بعد غربة امتدت أكثر من نصف قرن ، قضاها في طهران ودمشق وبيروت ، يعيش عيشة النساك الزاهدين في الحياة ، لا يطلب من دنياه الا القليل القليل .

كلما مررت بمقهى « الهافانا » تذكرت ذلك الرأس الحليق ، والهيكل النحيل ، والفم الأدرد ، واللباس البدوي الفضفاض ، والخف الذي قلما كان يفارق قدميه ، وتلك الجلسات الجماعية التي كنا نعقدها خلف زجاج المقهى الغاص بالرواد ، يسمعنا آخر ما نظم ، ويحدثنا في الأدب والسياسة ، ويستعيد لنا ذكريات الماضي في العراق وايران ، وكيف قاوم الظلم والطغيان ، وتحدى الاستعمار الانكليزي ، وقاد التظاهرات ، مما أدى الى ابعاده وتشرده ... فمن هو ذلك الشاعر ؟.

١ ـ بيئة الشاعر :

ينتسب أحمد الصافي النجفي الى أسرة حجازية علوية ، قدمت الى البصرة ، ثم استقرت في النجف الأشرف ، ويعد عبد العزيز ـ الجد السادس أو السابع ـ من أكبر رجال الدين والعلم والأنساب ، أما جده لأمه ، الشيخ محمد حسين الكاظمي ، فيعد من أشهر علماء عصره ، ترجم له المؤرخ « آغا بزرك الطهراني » في كتابه « الذريعة في علماء الشيعة » فنسبه الى أسرة آل معتوق اللبنانية المقيمة في بلدة « الزرارية » قرب صور ، وقد قصد النجف بحثا عن العلم والمعرفة ، وكانت هذه المدينة المقدسة وما تزال ، محور حركة علمية شاملة ، حمل لواءها كثير من العلماء والأدباء والمفكرين ، الذين اهتموا بدراسة مختلف العلوم الاسلامية من فقه وتفسير وحديث ومنطق وفلسفة وتاريخ ونحو ولغة وأدب وغيرها ...

٢ ـ ولادته ودراسته :

ولد الصافي عام ١٨٩٧ في مدينة النجف بـالعراق ، تلك المدينة التي تحتضن العلماء ، ويحـج اليها طلاب العلم والدين من كل حدب وصـوب ، ليغترفوا من علم أهلها، وتنجب العديدمن المفكرين والعلماء والشعراء والأدباء ورجال الدين ٠

نشأ شاعرنا في هذا الجو الحافل بروائع العلم والأدب والدين ، يتنقل بين محافلها ومنتدياتهـا الأدبية ، ويغترف من معين علمائها وأدبائها ، حتى ظن البعض أنه سيخلف جده لأمه الشيـخ محمـد حسين الكاظمي ٠

بدأت دراسته على يد « الشيخة » ، وبعـد مضي ثلاث سنوات ، انتقل الى أحـد الكتـاتيب ، فحفظ القرآن الكريم حفظا تاما وهو لم يزل دون العاشرة ، مما يدل على تفتح ذهنه ونبوغه المبكر٠ مات والده في العاشرة من عمره ، فغادر المدرسة وراح يثقف نفسه بنفسه ، فدرس المنطـق والنحو ، والصرف والمعاني والبيان ، الى جانب العلوم الـدينية والصوفية والفلسفية القديمة ، ثم توفيت أمه وهو في السابعة عشرة ، فشعر منذ ذلك الحين باليتم والبؤس والتعاسة والحرمان ، وتلا ذلك كله اصابته بمرض عصبي شديد ، فأشار عليه الأطباء أنيمتنع عن الدراسة ، ويكتفي بالمطالعة الحرة ، فعكف على قراءة الأدب القديم والحديث ، وأقبل على الصحف والمجلات التي رأى فيها عالما جديدا ملونا ٠

٣ ـ كفاحه الوطني :

كان الاستعمار الانكليزي يخيم على العراق ، ويلقي عليه ظله الكثيف ، لذلك أخذ المناضلـون يرصون الصفوف ، ويتحفزون للوثوب ، ويقررون سرا ما يجب عمله لطرد المستعمر ، ويجتمعون في منزل آل الصافي بزعيم الأحرار العراقيين ، الشيخ عبد الكريم الجزائري ، فكان الشـاب يصغي الى مناقشاتهم ، ويشارك في بعض المهمات التي توكلاليه ، بكل حماسة واندفاع ، وأخذ يتصل بمراكز الثورة المنتشرة في كل بقعة من بقاع العراق لتـوحيد الكلمة ، وتنسيق العمل ٠ وبعد أن عقـدوا الاجتماع التاريخي الكبير في الجامع الهندي بالنجف ، أطلقوا شرارة الثورة عام ١٩١٩ ، فأصدر الحاكم العسكري في بغداد أوامره لحاكم النجف بالقبض على المحرضين والمنظمين ، واعتقال الثوار ، ومنهـم الصافي ، ففر تحت جنح الليل مع صديقـه سعـد صالح ، يطويان البيد طيا باتجاه ايران ، وعنـد أطراف دجلة افترقالصافي عن رفيقه ـ الذي لجأالىالكويت ـ فقصد طهران ، وظل يمشي على قدميـه اثني عشر يوما ٠

٤ ـ في ايران :

اتجه أول الأمر الى بلدة كرمان شاه ، ومنها الى طهران ، لكنه لم يكد يصلها حتى قرأ فيالصحف نبأ اعتقال أخيه الأكبر محمد رضا الصافي وزجـه في السجن ، وقد أشار الى هذا الحادث فيما بعـد بقـولـه :

سجنت وقبلي في العلا سجنوا أخي   وآمل في العلياء أن يسجنوا الابنا
اذا لم نورّث تاج مجد وسؤدد   لأبنائنا طرا نورثهم سجنا

لم يشأ الفتى أن يضيع وقته ، بل سارع الى تعلم اللغة الفارسية ، ثم أخذ يدرس اللغة العربية في ثلاث مدارس ثانوية ، ولما حذق اللغة الجديدة ، انتخب عضوا في النادي الأدبي الفارسي ، وعضوا في دار الترجمة والنشر ، وقد مكث في ايران ثماني سنوات (١٩٢٠ ــ ١٩٢٧) ترجم خلالها رباعيات الخيام ترجمة دقيقة ، كما نقل الى الفارسية كتاب « علم النفس » لعلي الجارم وأحمد أمين ليدرس في دار المعلمين ٠

بعد أن استقل العراق ، اشتد الطلب على الشاب من أهله ورفاقه ، فقصده عام ١٩٢٧ لكنه لم تكد قدماه تطآن أرض وطنه حتى انهمرت دموع الفرح من عينيه ، فركع وراح يقبل ترابه بلهفة وشوق ٠ اقترح البعض أن يعين قاضيا شرعيا في بغداد أو النجف ، واقترح الآخرون الاستفادة من مواهبه الشعرية ، لكن حر العراق الشديد اثر على صحته ، فنصحه الأطباء بمغادرة البلاد الى سورية ولبنان ، ليستمتع بهوائهما المنعش ، ومناخهما اللطيف ، ومناظرهما الطبيعية الخلابة ٠

٥ ــ في سورية ولبنان :

وصل الصافي الى دمشق عام ١٩٣٠ ، فطابت له الاقامة فيها ، وصار يعتبرها وطنه الثاني ، لايستطيع الابتعاد عنها الا الى بيروت ، ويعجب بمن يسكنها كيف يمكنه أن يغادرها ويستغني عنها ، فمن يسكنها يشعر كأنها في جنة الخلد ، ومن يغادرها يحس كأنه في نار جهنم ، والغريب فيها ينسى أهله ووطنه ، لما يلاقي من الترحيب وحسن الضيافة والكرم :

لا يرتضي الطرف شغلا عن محاسنها   حتى تعادي فيها المقلة الوسنا
أيقنت أني من أهل الجنان ففي   دمشق أسكن جنات تفيض هنا
عجبت ممن أتاها كيف يبرحها   فهل يرى في سواها عن دمشق غنى ؟
ما جنة الخلد الا للذي سكنا   بها ، وما النار الا للذي ظعنا
يكاد ينسى غريب الدار موطنه   في ربعها ، ويعاف الأهل والسكنا

لم يكتف بحب دمشق فحسب ، بل أحب سورية كلها حبا جارفا شديدا ملك عليه فؤاده ، وما ذلك الا لجمالها الفتان الذي جر عليها المصائب :

يا سورية ما أنت غير خريدة   قد كثّر العشاق فيك جمال
هذا الجمال عليك جر مصائبا   ان الجمال على ذويه وبال
قد كان يعطيك المحب فؤاده   لو عزّ منك على المحب وصال

كان يرتاد في دمشق مقهى الكمال ، أو مقهى الهافانا ، فيتربع فوق كرسيه ، ويلتم على نفسه بجسمه الضئيل النحيل ، ويفيض في الكلام ، فاذا حان وقت الانصراف ، أوى الى غرفة خالية مهجورة ملحقة بأحد الجوامع قرب سوق الحميدية ، يساكنه فيها الفأر والبق والعنكبوت ، يعاني بردها شتاء وحرها صيفا ، ويعمي ترابها عينيه ، كأنها قبر له وأي قبر :

أكابد البرد في سراج	**يكاد من ضعفه يموت**
في غرفة ملؤها ثقوب	**أو قل ملؤها بيوت**
يسكن فيها بلا كراء	**فأر وبق وعنكبوت**
للفأر في مأكلي غذاء	**والبق جسمي لديه قوت**
واعتزل العنكبوت أمري	**وفي بقاه معي رضيت**
كم صاد في الصيف من بعوض	**قد كنت من لذعه خشيت**
ينسج فوق الثقوب بيتا	**به من الشمس قد وقيت**

هذا التصوير الدقيق البارع لغرفته يدلنا على روحه المرحة ، وخفة دمه ، ولطف مزاجه ، وحبه للنكتة ، ويذكرنا بشاعر وصاف قبله ، هو ابن الرومي ٠

وكان في بيروت يتردد على مقهى « الحاج داود » حينا ، أو على مقهى « مجمع البحرين » حينا آخر ، يلازمهما طوال النهار، وكثيرا مايتناول طعامه البسيط فيهما ، يطلبه من أقرب مطعم ، مكتفيا برغيف من الخبز وصحن من الفول أو الحمص ، وفي المساء يأوى الى غرفة متواضعة قرب مستشفى « أوتيل ديو » ، قد تكون أفضل من الغرفة التي كان يسكنها في دمشق ٠

روى لي الأستاذ نزار الزين ، صاحب مجلة (العرفان) اللبنانية ، الذي كان ولي أمره ، أنه استدعاه مرة الساعة الثانية عشرة ليلا ، فوجده في حالة يرثى لها من الوهن والضعف ، فأسعفه حالا الى مستشفى الجامعة الأميركية ، واستدعى بعض الأطباء لمعاينته وعلاجه ، وبعد اجراء الفحوص اللازمة، أصروا على بقائه في المستشفى ثلاثة أيام على الأقل ، لأخذ السيروم المغذي ، لأنه يعاني انحطاطا في القوى بسبب فقر الدم وسوء التغذية ، لكنه رفض البقاء لأن الممرضات الأرمنيات لم يحترمنه ، ولم يقدرن مكانته كشاعر كبير ، وعبثا حاول اقناعه بالبقاء ، بحجة أن الممرضات لا يقرأن الشعر ، وأن مهنتهن لا تتطلب منهن ذلك ٠٠٠ ولكن هل تبدلت حياته فيما بعد ؟ هل صار يسخو على نفسه بالطعام الجيد واللباس الأنيق ؟ كلا ، مع أنه صار بامكانه أن يعيش حياة أفضل ، ولا سيما بعد أن منحته الحكومة العراقية عام ١٩٦٨ مئة دينار شهريا مدى الحياة ٠

٦ ــ في السجن :

نشبت أثناء وجوده في بيروت ثورة رشيد عالي الكيلاني الوطنية على الانكليز ، فراح يقود

التظاهرات الطلابية ، ويلهب المشاعر بقصائده الحماسية ، فسعى هؤلاء لدى السلطات الفرنسية الحاكمة في لبنان لاعتقاله وايداعه السجن عام ١٩٤١ ، بتهمة ترويج الافكار النازية ، فظل رهن الاعتقال والتعذيب ثلاثة وأربعين يوما ، خرج في نهايتها بديوان أسماه « حصاد السجن » وأهداه « الى كل سجين ومرشح للسجن في سبيل الحرية والواجب » ٠لقد قابل السجن بروح الفكاهة والسخرية ، وراح يصفه وصفا تهكميا لا أبدع ولا أروع كقوله :

سجنوني في غرفة قد تعرت ... فكأني سجنت وسط القفار
جاعلا من ترابها لي فراشا ... وغطاء يلفني من غبار

ويشير الى وضعه الدائم في السجن ، بينما يأتي سواه ويذهب ، حتى لكأنه صاحب فندق يستقبل النزلاء صباحا ، ويودعهم مساء ، أما هو فباق في فندقه أبدا :

سجنت وطال بي سجني وكم من ... سجين جاءني يوما وولى
كأني رب نزل صرت ألقى ... من السجناء أصحابا وأهلا
أودع في الضحى أهلا كراما ... وأدعو في المسا أهلا وسهلا

٧ ـ عودته الى العراق :

بعد أن نشبت الحرب الأهلية في لبنان ، أصيبت غرفته القريبة من خط المواجهة بخمس رصاصات ، كانت انذارا له بالرحيل ، لكنه بقي مع ذلك مقيما فيها ، الى أن خرج ذات يوم ليشتري طعاما ، بعد صيام دام ثلاثة أيام ، لم يذق خلالها شيئا ، فأصيب ونقل الى مستشفى المقاصد في حالة من الاغماء ، وما ان صحا من سباته حتى راح يروي للمحقق قصته قائلا :

« ٠٠ كنت أسمع صوت الرصاص ، فقلت في البداية : انهم يضربون الاعداء ٠٠ مضت الأيام الخمسة الاولى لبداية الأحداث ، سألني جاري : أين كنت تنام ؟ قلت في الصالون ٠٠ قال : أما كنت تعلم ماذا أصاب بيتك ؟ وأراني خمسة ثقوب اخترقت الرصاصات منها الجدار ٠٠ وحين خف اطلاق النار، غادرت المنزل مفتشا عن رغيف خبز أسد به جوعي،لقد مضى علي ثلاثة أيام بدون أكل ٠٠ وعلى بعد خطوات من غرفتي أحسست ببعض السخونة في جسمي ، فاعتقدت أن الحمى عاودتني ، وسرعان ما وقعت على الارض ، فحملني جاري الى منزله وهو يقول : أستاذ أنت مصاب برصاص ٠٠ ألا تحس؟ وأغمي علي ، ثم صحوت فاذا بي في هذا المستشفى ثم أنشد قائلا :

بين الرصاص نفذت ضمن معارك ... فبرغم أنف الموت ها أنا سالم
ولها ثقوب في جداري خمسة ... قد أخطأت جسمي وهن علائم

حدث هذا في كانون الثاني عام ١٩٧٦ ، وفي التاسع عشر من شباط التالي عاد الصافي النجفي الى العراق

الذي غادره شابا ، بعد غربة دامت ستة وأربعون عاما ، شيخا متهدما قد فقد بصره ، فلنسمعه يقول :

يا عودة للدار ما أقساها　　　أسمع بغداد ولا أراها

وفي السابع والعشرين من حزيران عام ١٩٧٧ قضى نحبه في بغداد عن ثمانين عاما ، فنقل جثمانه الى مسقط رأسه في النجف الاشرف ، حيث دفن الى جانب أخيه وأفراد أسرته ، واجتمع بهم بعد غربة استمرت نصف قرن تقريبا ، وصح فيه قول الشاعر :

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما　　　يظنان كل الظن أن لا تلاقيا

٨ ـ حنينه الى وطنه :

لقد اتخذ الصافي من سورية ولبنان وطنا ثانيا له ، وكان يرى أن أي أرض عربية هي وطنه ، لا فرق في ذلك بين قطر وآخر :

إني امرؤ عربي والعلا نسبي　　　في أي أرض أرى عربا أرى وطنا

لكنه ظل مع ذلك يحن الى وطنه الأول ، ولم يقطع صلته به ، بالرغم من سنوات الهجرة الطويلة ، حتى صار اذا عاد الى العراق ، عاد كالغريب :

لقد تغربت حتى　　　نسيت كل قريب
فان رجعت لأهلي　　　رجعت مثل الغريب
سلكت كل الدروب　　　ألفت كل الكروب
فغربة الدار داري　　　والأهل صحب الدروب

سئل مرة : لم لم تحاول زيارة وطنك بعد أن خرجت منه سنة ١٩٣٠ ؟ فأجاب : ان الأمراض التي أبت مفارقتي قد حالت دون زيارتي لوطني ، ثم أردف يقول :

فكم لي بالعراق عهود حب　　　وعهد وفا وعهد من صفاء
اذا ما عاقني عنه سقامي　　　أطير له بأجنحة الغناء
وأحسبني هنالك بين أهلي　　　فأنسى كل ما يبدو ازائي
وأصحو اذ أناديهم ملحا　　　فلا ألقى مجيبا للنداء

واذا حن للعراق فحنينه الى عهود طفولته ، وأيام صباه ، والى ذكرياته الحميمة مع أصحابه الذين أمضى واياهم زهرة الشباب ، وأنضر سنوات العمر :

بقلبي قد أطلت ذكريات　　　تفتش فيه عن ماضي شبابي
بقايا من حبيب أو محب　　　وأشباح لأيام التصابي

واذا ما رأى أشجار النخيل في مدينة صيدا اللبنانية ، تذكر النخيل في ريف العراق ، فهاجت شجونه ، واضطربت في نفسه لواعج الشوق ، ونوازع الحنين الى مرابع طفولته ، ومسارح شبابه وهتف قائــلا :

يا نخل صيداء قد أشعلتنيرانا ذكرت من وطني أهلا وجيرانـا
مـا لاح طلعك لي الا وذكرنـي ربيع ريفي بطلـع النخل مزدانا
كم ذكرتني بساتين النخيل هنـا من نخـل ريفي جنات وبستانا
وكم دعتني وأغرتني لأدخلهـا حتى ألاقي بهـا أهـلا وخلانـا
يا نخل صيداء قـد أشعلت نيرانا بقلب ناء بعيـد الدار ولهانـا

كم تمنى الصافي أن يعود الى وطنه ، ليستعيد ذكريات الماضي البعيد التي مرت كطيف عابـر ، أو حلم نائم ، ولتكتحل عيناه برؤية رفاق الأمس ، ولكن ما كل ما يتمنى المـرء يدركه ٠ فما عليه اذن الا أن يرمم ذكرياته ، لعلها تبقى نيرة الرؤى، ريا لعينيه :

ألا يا ذكريات صباي هـل مـن رجـوع لـي الى تلك الحيـاة
تذكـرت الصبا فجلست أرنـو لتلك الذكريـات محطمـات
ورحت أروم أن أبني قصـورا بألـوان التهاني عامـرات
اذا بسواعدي وهنت وكلّت وقـد زال الهنـاء سوى رفات
فعـدت الى قصور الذكـريات وان هـي أصبحت متهدمـات
وقد أصبحت مـا لـي اليوم شغل سـوى ترميـم تلك الذكريـات

٩ ـ المـرأة في حياة الصافي :

قضى الصافي عمره‌و حيدا ، بلا زوجة تبدد وحشته ، وتنسيه آلام غربته ، وتغنيه عن حياةالمقاهي وتضع حداً لتشرده ، وكثيراً ما شكا من وطأة الوحدة ، وتجهم الغربة المضنية بقوله :

سئمت مـن وحدتـي غريبـا ألا صديـق ٠٠٠ ألا عـدو ؟

سئل مرة : لماذا أضربت عن الزواج ؟ فأجاب : « ان الزواج مسؤولية خطيرة ، وتضحية كبيرة ، فمن مداراة لمزاج الزوجة وتلبية طلباتها الملحة ، الى صرف جهود مضنية في تربية الاطفال واعدادهم اعداداً علمياً صحيحاً ٠٠ وأنا رجل مريض ، قد انصرفت الى المطالعة والتأليف ، ووجـدت سعادتـي المنشودة فيهما ، وبمرور الزمـن أصبح الكتاب زوجتي المفضلـة ، ودواويني الشعريـة التي ألفتهـا أبنائي النجباء ٠٠والآن وبعد مضي‌الأعوام الطويلة على اختمار فكرة في الزواج في عقلي ، فانني غير متأسف على تحقيقها ٠٠ وأقول بمنتهى الثقة إنني انسان محظوظ ، ما دمت أعيش عازبا ، اذ لم يحطم أعصابي شجار الزوجة ، ولا زعيق الاطفال ٠٠ وأنا رجل في غاية الحساسية والتأثر » ٠

لكن يبدو أنه ندم على تركه الزواج ، ولا سيما حين كان يستبد به الألم والمرض ، فينادي ولا من مجيب ، ويتحسر ولكن ما نفع الحسرة وقد أدرك الستين من عمره :

أستقبل الستين مستوحشا — لا أهل لا مال ولا ولد
لا مسكن آوي له ثابت — لا سكن لا هند لا دعد
أحفاد أصحابي لهم ولد — وها أنا من عمري جد
مشرد ليست له غاية — في مهمه ليس له حد

وهو ضائع مشرد ، لا يعرف متى مبيته ، ولا يعلم متى يروح أو يغدو :

لم أدر أيان مبيتي ولا — أعلم أيان غدا أغدو !

لم يصد الصافي عن المرأة نفورا منها أو كرها لها كالمعري مثلا ، بل كان قلبه عامرا بالحب الحقيقي ، وليس ممن ينكمشون على أنفسهم ، أو يعزفون عن الحياة ، كانت طبيعته متفتحة ، تبحث عن الحب ، وتدفعه الى التغني بمفاتن المرأة ، ووصف تجربته الحسية معها كما في قوله :

كتبت عيونك في فؤادي أسطرا — لم يمحها بعد ولا تعذيب
ما زال للقبلات طعم في فمي — فيها أهيم وأنتشي وأغيب
يا سكرة القبلات عيشي في فمي — فلقد وفيت وما وفى المحبوب

ويرد على من ينصحونه بضرورة الزواج ، وقد عجز وشبع من الوحدة ، وآن له أن يحط الرحال في ميناء بعد التشرد الطويل ، بأن الزواج يحول بينه وبين الشعر ، ويبعده عن عالم الوحي المبدع الخلاق ، وهو خسارة كبيرة للشعر :

وقالوا : تزوج قد كفاك توحد — عجزت ، ففز بعد التشرد بالمأوى
وكيف زواجي ؟ هل أطلق عالمي — وفي عالمي دنيا أهم من الدنيا ؟
ومن بعض دنياي الذي تقرؤون لي — من الشعر،دنيا الحس والفكرة العليا
زواجي خسران لكم لو علمتم — أأعطي بأبنائي لكم عوضا أسمى ؟

وما دام قد شقي في حياته ، فلماذا يريد أن يشقي معه غيره ، ولولا اشفاقه على المرأة التي سيتزوجها من أن يعديها تشرده وبؤسه ، لأقبل عليها بكل طيبة خاطر ، فشقاؤه لابد أن يسري اليها كالوباء أو كالسل :

أبغي شريك حياة — أنال فيه هنائي
لكن أحاذر من أن — يعديه داء شقائي
هناك يشقى ضميري — حتى يزيد بلائي
يسرى لخلي شقائي — كالسل أو كالوباء